publicación de
cine universitario

# film

Intolerancia y D. W. Griffith
Cine francés Jacques Becker
Cecil B. de Mille Premios Academia

12
MARZO - ABRIL 1953
montevideo

*La fabulosa meca del cine está sólo a un corto vuelo de distancia! Y usted comenzará a disfrutar de su viaje desde que penetre en el lujoso confort de la Braniff. El atento servicio y las comodidades que le brinda son el augurio de una maravillosa estada en la deslumbrante California y usted también se sentirá como una celebridad. Telefonee a su agente de viajes o a la*

**BRANIFF** INTERNATIONAL AIRWAYS el mejor a **hollywood!**

**Bartolomé Mitre, 1324** **Teléfono 9 57 89**

**INSTITUTO CULTURAL ANGLO - URUGUAYO**

*SOCIOS Y ALUMNOS:*
*inscripciones abiertas durante todo el año*

*AGRACIADA, 1464 - 1er. PISO - TELEFONOS: 9-05-70 y 8-37-08*

**film** doce

12 Marzo - Abril 1953

**cine universitario**

publicación de Montevideo - Uruguay

dirección H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

dirección gráfica Arq. Walter Chappe Píriz.

consejo de redacción Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani.

corresponsales Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), Nils Bongue (Chile), H. Alves Costa (Portugal)

en este número

2 Cine sueco: kvinnors väntan (mujeres que esperan)
4 revisiones: intolerance de d. w. griffith
7 jacques becker y casque d'or
14 espíritu académico - un premio para cecil b. de mille
15 premios de la academia de hollywood, 1952
17 biografía de oscar
18 muestra del cine francés
20 idem: nous sommes tous des assassins (cayatte)
24 idem: jeux interdits (clement)
26 idem: belles de nuit (clair)
28 idem: le rideau cramoisi (astruc)
30 teatro en cine: detective story (antesala del infierno)

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,20 al socio de CINE UNIVERSITARIO; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY BIBLIOTECA

En la portada: Maj-Britt Nilsson y Björn Bjelvenstam en KVINNORS VANTAN (Mujeres que esperan)

los dibujos son de hermenegildo sabat

# mujeres que esperan

**kvinnors väntan**

Suecia, 1952. Producción de Svensk Filmindustri. Dirección de Ingmar Bergman, sobre un libreto cinematográfico propio. Fotografía, Gunnar Fischer. Música, Erik Nordgren. Montaje, Oscar Rosander. ELENCO: Anita Björk, Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Birger Malmsten, Gunnar Björnstrand, Karl-Arne Holmsten, Jarl Kulle, Aino Taube, Häkan Westergren, Gerd Andersson, Björn Bjelvenstam.

Las ideas que maneja el nuevo film de Ingmar Bergman pertenecen desde el germen a las mujeres que esperan oírlas, y sobrenadan en ese campo artificial donde no hay apremio económico ni preocupación mayor que la de una aventura amorosa. Son recuerdos de mujeres que conversan tranquilas sobre la felicidad que tuvieron o pudieron tener, y sobre el momento en que sintieron más íntimamente su soledad; aunque los varios relatos integran el film por sí solos, sin mutua dependencia, su sentido final parece ser el de que hay una aventurera posible en cada mujer. Una (Anita Björk) recuerda un adulterio incidental, con la tremenda escena de celos e intención suicida que provocó en su marido; otra (Maj-Britt Nilsson) recuerda su mejor aventura pre-nupcial, incluído un parto, con el hombre que luego casó con ella; una tercera (Eva Dahlbeck) vivió quince años de matrimonio opaco, pero una noche tuvo un incidente festivo, romántico y memorable con su propio marido; hay también una cuarta que no tiene nada que contar (lo lamenta), y una quinta, más joven e ilusa, que desdeña los relatos de las otras y comienza a vivir de inmediato su propia aventura romántica. El amor, según se insinúa, es un proceso que comienza, termina, se reanuda y se repite con imprevisibles variantes en todas las mujeres; también se hace mención incidental de los hombres, pero éstos no cuentan si no están enamorados, y quedan ridículos cuando lo están.

Este anecdotario podría integrar sin error las ficciones de un semanario para damas y damitas, pero Bergman es un dramaturgo demasiado inteligente y fino para contentarse con el clisé vulgar. Lejos de enfrentar un amor puro con un mundo villano, planta sus asuntos en un contexto familiar donde el amor aparece amonestado por la rutina, el paso del tiempo, la indiferencia ajena y la posterior resignación propia; como en el antecedente de **Sommarlek** (Juventud divino tesoro, 1950), el gran tema de Bergman es un contraste entre vida interior y vida social. Opera con sentimientos comunes pero no los declama ni los enfatiza: su empresa es construírlos o insinuarlos. articulados en la ficción dramática, contrastados con humorismo. Su acercamiento a la vida interior de los personajes procede de un diálogo depurado, y reitera un estilo intimista similar al de **Sommarlek**: abundancia de primeros planos, palabras susurradas, contemplación en espejos, miradas perdidas en un punto lejano, preguntas contestadas con una vaguedad que alude mudamente a una reflexión distante y mayor. Todo el primer episodio, derivado después a un melodramatismo excesivo, aparece planteado con un tono nostálgico que no está en las palabras mismas sino en lo que éstas rodean o disimulan; el tercero, que maneja la burla humorística entre una mujer y su marido, encierra a ambos personajes en un auto, y luego en un ascensor, facilitando así un enfoque cercano, donde una sonrisa o un bostezo adquieren subrayada elocuencia. El segundo episodio, que compone sin dificultad una obra completa y lograda por sí sola, economiza diálogos y acción, y describe la soledad de Maj-Britt Nilsson con los elementos del ambiente: un teléfono, una radio, una canilla, una calle solitaria, otra calle poblada, un muelle, un niño, un transeúnte, dos líneas exactas de conversación; más tarde, cuando el film debe ingresar en la vida interior del personaje, y llegar a un momento de delirio, son aquellos mismos elementos visuales y sonoros los que se alternan a un ritmo febril. En este segundo episodio Bergman ha conseguido despojar casi de palabras la escena de la seducción, jugada en la penumbra y poseída de un tono erótico que parece privativo del cine sueco.

Sería difícil encontrar entre sus contemporáneos un parangón adecuado a la labor de Bergman, no por lo que esta labor tenga de original e innovadora, sino por la riqueza y la armonía con que agrupa competencias tan distintas. La comedia matrimonial, construída con ingenio y burla, puede hallarse en el moderno teatro francés, pero sólo Joseph L. Mankiewiez ha sabido transportarla al cine **(A Letter to Three Wives, All About Eve)**; los problemas juveniles, contrastados con una generación más adulta y conservadora, semejan los que Jacques Becker ha planteado o rozado en sus obras anteriores **(Antoine et Antoinette, Rendez-vous de Juillet)**; por otro lado, el estilo intimista con que Bergman se acerca a sus personajes, e insinúa su vida interior, semeja ocasionalmente, aquí como en **Sommarlek**, el enfoque de Robert Bresson **(Les dames du Bois de Boulogne, Journal d'un curé de campagne)**, aunque, desde luego, Bergman no demora mucho en la introspección y prefiere contrastes humorísticos que Bresson no se permitiría. Esta ductilidad o multiplicidad para hacer cosas muy distintas se destaca como el rasgo peculiar de Bergman. Es, quizás en primer término, un hombre de teatro, un observador sagaz de la gente que le rodea y de sus mutuas relaciones, y como dramaturgo resulta igualmente capaz para utilizar comedia, poesía, toques de cinismo, de humor y de nostalgia. Pero es también un realizador cinematográfico consumado, que no sólo escribe totalmente lo que luego filmará, sino que lo expresa con virtud de fotografía y de montaje, y sabe hacer elocuentes a una luz, a un espejo, a una música, a un silencio marcado opresivamente por un sonido casual y menor. La construcción del film insinúa además que Bergman es muy consciente de su plural habilidad, y si prefirió aquí una narración episódica y acumulativa (Duvivier, dijo un cronista), fué quizás para lucirse simultáneamente en campos distintos, contentar a públicos muy vastos y variados (en lo que seguramente acertó), y satisfacer incluso a filosofías disímiles, jugando a las dos cartas de la rebeldía y del conformismo: al final de **Sommarlek** sustituye un amor con otro amor, y al final de este nuevo film pronostica que un romance adolescente pronto será disuelto en la prudencia y la quietud. Como artista no está obligado a abonarse a una sola inspiración, ni menos a transportar mensajes; puede ocurrir que algún día consiga una obra lograda y armónica que ingresará a los clásicos, pero entretanto puede estar satisfecho con deslumbrar a algunos de los cronistas cinematográficos más exigentes, a algunos espectadores ingeniosos y a muchos románticos, incluidos ambos sexos.

Aunque todo el elenco es muy notable, y asegura que Bergman sabe también dirigir intérpretes, la labor de Anita Björk en el primer episodio, y aun más la de Maj-Britt Nilsson en el segundo, deberán figurar en una galería de honor, con las respectivas garantías **(Fröken Julie, Sommarlek)** de que poseen un excepcional talento propio.

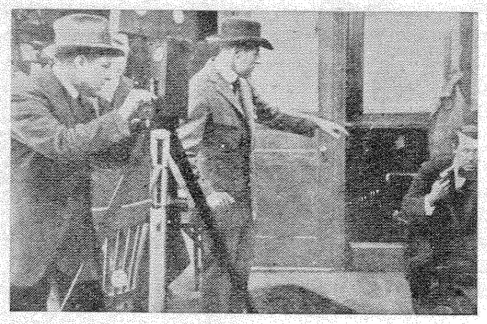
**H. A. T.**



## una votación

La Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay efectuó su votación anual sobre los mejores films estrenados en la temporada 1952. El primer puesto fué compartido por *UMBERTO D* (Vittorio de Sica) y *RASHO-MON* (Akira Kurosawa); los puestos inmediatos correspondieron a *FRÖKEN JULIE (Señorita Julia,* Alf Sjöberg) y a *SOMMARLEK (Juventud divino tesoro,* Ingmar Bergman).

# intolerancia
## david wark griffith



### intolerance (EEUU, 1916)

Ideado, diseñado, producido, dirigido y montado sin guión ni libreto de ninguna clase por David Wark Griffith. Asistentes de dirección, George Siegmann, W. S. Van Dyke, Joseph Hennaberry, Erich von Stroheim, Edward Dillon, Tod Browning. Segundos asistentes, Ted Duncan, Mike Siebert. Escenografía del episodio babilónico supervisada por Frank Wortman y concebida por Griffith. Fotografía, Billy Bitzer y Karl Brown. Principales actores: Lillian Gish (la mujer que mece la cuna); en el episodio moderno: Mae Marsh (Querida), Robert Harron (el Muchacho), Walter Long (el Mosquetero de los Suburbios), Sam de Grasse (Jenkins), Vera Lewis (Mary Jenkins); en el episodio judío: Howard Gaye (Cristo), Gunther von Ritzau (Primer Fariseo), Bessie Love (la novia de Canaán); en el episodio francés: Margery Wilson (Ojos Castaños), Eugene Pallette (Próspero), Josephine Crowell (Catalina de Médicis), Frank Bennett (Carlos IX); en la historia babilónica: Constance Talmadge (la Muchacha de las Montañas), Elmo Clifton (el Rapsoda), Alfred Paget (Belshazzar), Seena Owen (la Princesa Adorada), George Siegmann (Ciro).

### el maestro

**"TODA LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA le debe su existencia"**, dijo Chaplin en 1919. **"Nada esencial se ha agregado al arte del cine desde él"**, declaró René Clair en 1948. Pero en 1907 David Wark Griffith, objeto de estos elogios, veía sus libretos rechazados por la Edison Kinematograph Co., y su primer contrato (15 dólares por tres días de trabajo en **Rescued from an Eagle's Nest**, de Edwin S. Porter) lo firmó, avergonzado, con su seudónimo teatral de Lawrence Griffith. Tenía entonces 32 años, y sus ambiciones no eran las de actor. La American Mutoscope le permitió escribir temas para las "vistas" que pasaba en las máquinas traganíqueles de todo EE. UU. Ingresó en 1910 como director de la Biograph a razón de dos films por semana: en 1913 ha terminado trescientas treinta, incluyendo **Enoch Arden** (1911), primer film americano de dos rollos; también ha logrado la fama mundial para la compañía y los actores, pero cometió el error de gastar 32.000 dólares en **Judith of Betuliah**, y debió abandonar la firma. Un nuevo contrato (con la Reliance Majestic) lo obligaba a filmar éxitos teatrales de Broadway, y Griffith decidió poco después que sólo podría trabajar por su sola cuenta. Poseía ya cierto prestigio, y una sabiduría técnica obtenida en siete años de labor; con eso, sus propios ahorros, y dinero prestado por amigos, reunió los 110.000 dólares que se invirtieron en **Birth of a Nation** (1914). Este film fué el primer paso de una fama más amplia, y le reportó (en pocos meses de explotación) una ganancia de un millón. El éxito popular sin precedentes fué acompañado por la resistencia y la polémica, especialmente en la prensa del Norte (el nostálgico tema del sur natal, y el replanteo de la Guerra de Secesión, no disimulaban las convicciones raciales de Griffith). Pero ya con esa obra comenzó la aclamación de los críticos europeos, que comenzaron a llamarlo El Maestro.

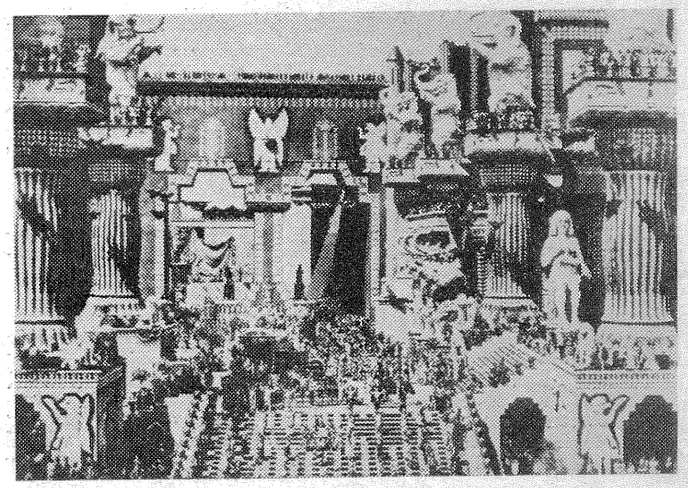
Mientras montaba **Birth of a Nation**, Griffith había comenzado un nuevo film que se titularía **The Mother and the Law**, inspirado en un affaire criminal reciente, el caso Stielow. Las posteriores acusaciones de chauvinismo que suscitara **Birth of a Nation** le inspiraron la idea de una réplica cinematográfica a sus adversarios, y en noviembre 1914 comienza a filmar tres episodios que sumará a **The Mother and the Law**, y que componen en definitiva su nueva superproducción, **Intolerance**. El rodaje terminó en julio 1916, y Griffith empleó otros dos meses para seleccionar y montar el celuloide impresionado (cien mil metros, veinte horas) y reducirlo a las tres horas y media de la copia original, estrenada en el Liberty Theatre de New York el jueves 5 de setiembre de 1916. El film había costado casi dos millones de dólares; más de la mitad pertenecía al propio Griffith. En los años siguientes se supo que habría de ser un fracaso económico colosal; recién en 1923 se pagaría la última deuda causada por el film.

### la obra

**Intolerance** se divide en cuatro episodios que se alternan durante el desarrollo, unidos entre sí por una idea común, que podría describirse como la lucha del amor contra la intolerancia, y por una imagen reiterada: la madre que mece la cuna, mientras se leen los versos (de Walt Whitman) **"Endlessly rocks de cradle, uniter of here and hereafter"**. El film se cierra con una visión de futura paz y de futuro amor entre los hombres. De los cuatro episodios, sólo uno es moderno, está ubicado en 1914 y no es sino **The Mother and the Law**, único relato en que el amor triunfa sobre la intolerancia, salvando la vida de un hombre acusado injustamente. Los otros temas son la vida de Cristo entre el año 27 y su crucifixión, la matanza de los Hugonotes en la noche de San Bartolomé (Francia, 1572), y la conquista de Babilonia por los ejércitos persas de Ciro, en el año 539 A. C.

En 1953 es fácil encontrar debilidades en un plan tan vasto. En el episodio babilónico la intolerancia parece un concepto muy diluído o nulo, siendo difícil averiguar, como señalara un crítico moderno, **"quién es intolerante con quién"**. En el episodio moderno, se comienza con rigor, condenando a moralistas ejecutivos y a industriales que rebajan salarios, pero pronto el tema se pierde en una pura y simple historia policial. Por otra parte, aunque el amor de los cuatro episodios parece bastante tolerante, suele bañarse en una abierta cursilería de situaciones, diálogos, títulos intercalados, y aun de nombres propios, dejándose contaminar del romanticismo victoriano que era propio de la época y de Griffith. La interpretación padece también de los vicios de la época, cayendo en la mímica exagerada y en diversos efectos de mal gusto. Una perspectiva crítica de hoy, y pese al escepticismo que suelen provocar los anuncios de films clásicos, puede encontrar sin embargo una asombrosa lozanía en el film, el que se ubica junto a obras maestras muy posteriores: así lo decretó una encuesta mundial de la crítica (organizada por la revista inglesa **Sight and Sound**) donde **Intolerance** ocupó un quinto puesto, junto a **Louisiana Story** de Flaherty, entre los mejores films de todas las épocas. Los enormes decorados, la historia cuádruple, el metraje excepcional y la ambición del plan desorientaron al público desde 1916, y a más de un cronista hasta 1953, pero es evidente que la idea de Griffith no era la de mostrar el mayor espectáculo del mundo, sino dar una proyección ex-

pre POTEMKIN



terior magnífica al núcleo ideológico central: vindicar al amor en su lucha contra el fanatismo. El gigantismo exterior se convierte así en la superestructura de una grandeza interior. Aun esta escala de valores puede ser rechazada por el observador moderno, pero ello no le impedirá comprobar la calidad excepcional del narrador que era Griffith. En 1916, trabajando sin libreto ni proyecto de tal, Griffith creó el relato cinematográfico, intuyendo y empleando casi todos los recursos formales y dramáticos que otros artistas y ensayistas posteriores habrían de pulir o racionalizar. Empleó la pluralidad de acciones en una misma escena, el valor narrativo del primer plano y la intensidad emotiva que con él se obtiene (rostro de Mae Marsh cuando vuelve a su habitación tras la condena del marido, mano que toma la ropa de su hijo ausente, etc.); al mismo tiempo, obtiene tomas fotográficas en profundidad, movimientos de cámara insospechados en la época (escalera de Babilonia), y recursos para atraer la atención del espectador hacia un sector de la escena, cubriendo parte de la pantalla con una zona negra. La ordenación posterior del material rodado, y los problemas de selección y combinación que debió plantearle, crearon de hecho el concepto de montaje: la intencionada alternación de escenas le permite narrar con una fluidez y una velocidad que eran desconocidas en el cine anterior. Asimismo, Griffith vió en la leyenda escrita un elemento adicional, y aparte su misión descriptiva, es frecuente que la leyenda oficie de contrapunto y de prolongación del relato. En el caso, y justamente por manejar temas paralelos, pudo obtener también distintos efectos de suspenso, insinuando relaciones de acción entre dos episodios distantes, y consiguiendo (en una forma que después fué clásica) la creciente emoción de un rescate a último momento.

Después de la primera guerra mundial, el florecimiento del cine es deudor de Griffith y así lo han declarado abiertamente los creadores de la gran escuela rusa del cine mundo, los creadores del expresionismo alemán y los cultores del cine americano de acción; Eisenstein y von Stroheim se declaran sus discípulos, y todas las antologías incluyen su nombre con fervor. Nada esencial, ciertamente, se ha agregado al cine desde Griffith, aunque se sintió fracasado en los últimos años de su vida y murió (en Hollywood, julio 1948) sin poder encontrar un trabajo en la ciudad que no habría existido sin él.

G. B. P.

## estrenos

### the river

Renoir se alejó de Hollywood en 1946, tras seis años de films imperfectos, y realizó un exilio de otros cinco años, en los que no realizó ninguna obra; sus declaraciones de ese período lo describen como un rebelde ante la mecanización que la técnica y la industria imponen a un artista. Las declaraciones simultáneas a su producción de **The River** lo describen, además, como un veterano que reencuentra, en su madurez, el encanto de las civilizaciones primitivas, y si fué a filmar en la India es justamente porque allí podía ser un artista libre, podía trasladar a ojos occidentales un mundo natural y espléndido, y podía dedicarse a un tema lírico que difícilmente tendría andamiento en las industrias cinematográficas de Francia o Hollywood; era su propósito abandonar la manera realista en la que había obtenido sus títulos más prestigiosos (**Les bas fonds, La grande illusion, La bête humaine**). Esta posición del artista queda confirmada por el film, donde un verdadero artista plástico (y no un mero paisajista) es quien vigila la reconstrucción de los ambientes, la selección de las tomas, el juego de luz y de música en que se reiteran los mejores momentos del film.

Será difícil encontrar en **The River** a otro artista que el plástico, aunque éste alcance, con frecuencia, la calidad poética que su antecesor Flaherty obtenía también de mundos naturales y primitivos. La anécdota dramática del film es de una debilidad tan notable que sólo como pretexto pudo ser utilizada, pero resulta particularmente curioso que el argumento quede ascendido a un rango principal, y que se reiteren los problemas románticos, muy menores y simples de tres muchachas enamoradas de un visitante americano. Una penosa historieta adolescente, jugada por personajes europeos, no deja lugar a ningún problema hindú, ni se intenta un enfoque de la vida en el Ganges, o una pista de la psicología regional. Una omisión de tanta entidad, en un artista que fué a la India en busca de nuevos escenarios y mayor libertad, no debe atribuirse a una casual distracción. La filosofía de Renoir parece ser aquí una reflexión veterana de que el río y el mundo siguen adelante, mientras los humanos se inquietan por problemas menores; en un sentido, Renoir se coloca más allá del Bien y del Mal. Con su probada capacidad dramática, y admitido que la vida hindú señale esa filosofía, el artista pudo haber expresado con elementos reales ese conformismo; más que una desconfianza a la filosofía, el film suscita la desconfianza a quien razona con nubes y abstracciones. El río le cabe en una visión paisajista, el amor es una novelita rosa, la vida sigue hasta la muerte, todos los días nace un niño, y los ríos desembocan en el mar, siempre y sin fin. En 1951 declaró Renoir que esta obra estaba calculada para públicos de Norte América, raro conformismo de quien protestó tanto ante Hollywood.

H. A. T.

### río sagrado

**India, 1951. Producción de Orientality Film Association. Productor y director. Jean Renoir. Libreto del mismo y Rumer Godden, sobre novela de esta última. Fotografía, Claude Renoir. Música, Partha Sarathy, sobre temas hindúes. ELENCO. Nora Swinburne, Edmond Knight, Patricia Walters, Arthur Shields, Suprova Mukerje, Radha.**

casque d'or
(la reina del hampa)
es un paso
nuevo
en la carrera
de un
artista

un sistema
de
relato
visual

# jaques becker

En más de un sentido, *Casque d'Or* (La reina del hampa, 1952) es un film que no se parece a ninguno que haya hecho antes Jacques Becker. Es su primer film de época; cuenta una historia folletinesca de amor y crimen en la que no hay casi lugar para el humorismo; tiene un ritmo lento y grave que va preparando al espectador para el fatal desenlace. Al filmarlo, Becker parece haber renunciado a su enfoque satírico de la sociedad contemporánea, al desarrollo rápido e incisivo, al convencionalismo apaciguador de sus desenlaces. Más de un crítico podrá presentir un cambio de dirección, un nuevo camino que abre este director después de seis obras, realizadas durante una década y con marcada unidad.

Y, sin embargo, en más de un sentido también *Casque d'Or* es la culminación del estilo Becker, es su film más completo, la obra que mejor revela capacidades y limitaciones ya apuntadas aisladamente en obras anteriores. Con *Casque d'Or* inaugura Becker su madurez.

### filmografía

1939—**L'or du Cristobal**, finalizado por otro director. Becker rehusó firmarlo.

1942—**Dernier Atout**, libreto de Maurice Aubergé y Louis Chavance. Diálogos, Pierre Bost. Fotografía, Nicolás Hayer. Música, Jean Alfaro. ELENCO: Raymond Rouleau, Georges Rollin, Pierre Renoir, Mireille Balin.

1943—**Goupi Mains-Rouges** (Nosotros los Goupi), argumento, adaptación y diálogos, Pierre Very. Fotografía, Pierre Montazel. Música, Jean Alfaro. ELENCO: Fernand Ledoux, Maurice Schutz, Robert Le Vigan, Germaine Kerjean, Georges Rollin, Blanchette Brunoy, René Génin, Line Noro, Arthur Devere, Albert Rémy.

## ingreso a la irrealidad

Jacques Becker (nacido en 1906) tenía catorce años cuando conoció a Jean Renoir. Este encuentro marcó su vocación, orientó definitivamente su vida. Pero recién en 1931 —y después de una interrumpida vinculación con King Vidor— pudo Becker empezar a trabajar como ayudante de Renoir. Durante ocho años colaboró con él en la filmación de películas que cuentan entre las más importantes de Renoir: estuvo en *Les Bas Fonds* (Los bajos fondos, 1936), en *La Grande Illusion* (La gran ilusión, 1937), en *La Marseillaise* (La Marsellesa, 1938). Aprendió con él la técnica en su aspecto más externo, pero (él mismo lo ha dicho) "jamás pudo alcanzar dónde, técnicamente, quería llegar Renoir". Si su experiencia no le reveló lo que sólo puede aprenderse haciendo, le permitió dominar, en cambio, todos los resortes de una creación que exige la más completa autoridad y el más minucioso conocimiento de todas las formas del arte. Con Renoir aprendió Becker que, para ser director, hay que saberlo todo, hay que hacerlo todo. Es necesario haber trabajado en el libreto, haber elegido los colaboradores técnicos, haber aprendido a manejarlos, haber conseguido de los actores lo que ni ellos mismos sabían que eran capaces de dar. Con Renoir aprendió Becker otras cosas tan importantes como esas; aprendió que el realismo cinematográfico no significa la trasposición mecánica de la realidad, sino la recreación (la ordenación, la estilización) intencionada de la realidad; que el realismo cinematográfico es, o debe ser, ante todo arte. (En una de sus numerosas declaraciones Becker habla de "realidad poética".)

Como a Robert Bresson, como a Clouzot, como a Claude Autant-Lara, como a René Clément, la ocupación alemana le permitió probar sus fuerzas. A un primer film que otro terminó a su gusto (*L'or du Cristobal*, 1939) sucedió *Dernier Atout* (1942), en que Becker intentaba rehacer —en un medio apócrifamente hispanoamericano— aquel mundo irreal y violento de los gangsters de Chicago. La crítica recibió bien un film que era estrictamente comercial, pero que revelaba ya a un realizador original.

Dos films más aseguraron la posición de Becker. *Goupi, Mains Rouges* (Nosotros los Goupí, 1943) trataba de pintar otro ambiente, éste sí auténtico: una familia de campesinos franceses que Pierre Véry había estudiado en la novela, pretextaba un cuadro completo y sin literatura. Ya era posible reconocer allí los rasgos más característicos del estilo Becker y hasta de su manera: la integración de los personajes en el ambiente, el desarrollo rápido y complejo, una objetividad sin indiferencia, el planteo predominantemente visual del conflicto dramático, la impecable dirección de actores.

El éxito de *Goupi, Mains Rouges* dañó seguramente a *Falbalas* (Traje de novia, 1946). Se esperaba un cuadro de ribetes psicológicos y se tuvo, en cambio, una historia melodramática y hasta sensacional. Era, sin embargo, un film de Becker: la pintura del ambiente (el mundo de la *haute couture* parisino durante la ocupación) no merecía reproche; el ritmo del film no desfallecía; el trabajo de los actores —aun en el caso de la descolocada protagonista (Micheline Presle)— era casi perfecto. Pero lo que desentonaba en *Falbalas* es lo que, para muchos que no admiran a Becker, constituye su mayor (y único) acierto: la transformación de una realidad cotidiana y sin poesía en un universo casi mágico. El modisto donjuanesco se convertía en un alucinado; el mundo de todos los días aparecía regido por leyes sobrenaturales. Un amor que se desarrollaba con todos los sórdidos atributos de la contemporaneidad acababa por ingresar en la mitología. Pero ese tránsito de la realidad a la fantasía no estaba suficientemente justificado; se reprochó a Becker la innecesaria animación del maniquí en que había refugiado su amor el modisto; se sostuvo que Becker no era el hombre para el tema (o que el tema no le servía). El film parecía fallar por su máxima ambición.

Su fama no se vió afectada porque el film revelaba también su maestría de realizador. Si podía reprochársele su participación en el argumento original, era casi imposible criticar la segura exposición, el dominio absoluto del ambiente y de los personajes (particularmente de los secundarios), el virtuosismo de algunas secuencias.

## algunos franceses de su tiempo

Al año siguiente *Antoine et Antoinette* (Nosotros dos, 1947), obtenía el Gran Premio del film psicológico y de amor (sic) en el Festival de Cannes, y Becker se convertía en uno de los grandes del nuevo cine francés. El film contaba la historia trivial de una pareja proletaria y dos billetes de lotería. La intriga (concebida por Becker en colaboración con otros) se anuda rápidamente, se desarrolla con precisión y elegancia, se resuelve hábilmente en un instante. En torno de la joven pareja, Becker alza un mundo con sus rasgos pintorescos y sabrosos, todo un sistema de valores de clase media, una moralidad convencional y simpática. Los billetes de lotería son el pretexto, el móvil narrativo; la verdadera ambición del film apunta a la pintura del cuadro social vivamente animado. La superficie es de realismo documental (una sección de la vida parisina), de naturalismo sin segunda intención. En realidad, la composición del film es tan rigurosa, la elección de cada tema, de cada motivo, de cada enfoque tan madurada, que sólo cabe hablar de recreación. El realismo es sólo la epidermis. Debajo hay una intención satírica, pero también bonachona, que escoge y acentúa, disimula y hasta perdona. El film es tan realista como *Sous les toits de Paris* (Bajo los techos de París, 1931). Sólo la técnica ha cambiado. Como René Clair, Becker se mueve entre tipos; como Clair, supera y poetiza lo cotidiano; como Clair, trafica con el arte (la comedia de costumbres) y no con el documento sociológico en bruto. Las diferencias (tan importantes) entre ambos films, entre ambos realizadores, no afectan este parentesco básico.

*Rendez-vous de Juillet* (Eterna ilusión, 1949) también mereció premio: el Louis Delluc, que discierne la crítica cinematográfica francesa. Becker quería pintar la nueva generación: la que había ingresado en un mundo de mercado negro y guerra para acabar con la guerra, de crisis de todos los valores y novela policial, de existencialismo erótico y jazz de New Orleans. En cierto sentido, esta juventud de la segunda postguerra repetía la del propio Becker en 1918, y fué pre-

**la moralidad era convencional (Claire Maffei y Roger Pigaut en ANTOINE ET ANTOINETTE)**

1945—**Falbalas** (Traje de novia), argumento y adaptación, Maurice Auberge, J. Becker y M. Griffe. Diálogos, Maurice Auberge. Decorados, Max Douy. Fotografía, Nicolás Hayer. Música, Jean-Jacques Grünenwald. ELENCO: Raymond Rouleau, Micheline Presle, Jean Chevrier, Francoise Lugagne, Gabrielle Dorziat.

1947—**Antoine et Antoinette** (Nosotros Dos), argumento, adaptación y diálogos, J. Becker, Maurice Griffe y Francois Giroud. Fotografía Pierre Montazel. Música, J. J. Grünenwald. Decorados, Jules Garnier. Montaje, Marguerite Renoir. ELENCO: Roger Pigaut, Claire Maffei, Nöel Roquevert, Annette Poivre, Jacques Mayran, Gaston Modot.

1949—**Rendez-vous de Juillet** (Eterna Ilusión), argumento, adaptación y diálogos de J. Becker, basado en un asunto del mismo y M. Griffe. Fotografía, Claude Renoir. Música, J. J. Grünenwald. Decorados, Jules Garnier. Montaje: Marguerite Renoir. ELENCO: Daniel Gelin, Bernard Lajarrige, Maurice Ronet, Pierre Trabaud, Brigitte Auber, Nicole Courcel, Louis Segnier.

1951—**Edouard et Caroline** (Recién Casados), argumento y libreto, Annette Wademant, J. Becker. Diálogos, A. Wademant. Fotografía, Robert Lefebvre. Decorados, Jacques Colombier. Montaje, Marguerite Renoir. ELENCO: Anne Vernon, Daniel Gélin, Jean Galland, Elina Labourdette, Jean Marsac, Yvette Lucas.

1952—**Casque d'Or** (La Reina del Hampa). Libreto, J. Becker y Jacques Companeez. Adaptación y diálogos, J. Becker, Raymond Bussiéres. Fotografía: Robert Lefebvre. Decorados, Jean D'Eaubonne. ELENCO: Simone Signoret, Serge Reggiani, Claude Dauphin, Raymond Bussiéres, Gaston Modot, Paul Barge, Dominique Davray, Daniel Mendaille.

1952-53—**La Rue de l'Estrapade**, argumento y libreto de J. Becker y Annette Wademant. Fotografía Marcel Grignon. Decorados, Jean D'Eaubonne. Montaje, Marguerite Renoir. ELENCO: Daniel Gélin, Louis Jourdan, Anne Vernon, Micheline Dax, Jacques Morel.

los valores son apócrifos (RENDEZ-VOUS DE JUILLET)

cisamente el jazz y la orquesta de Claude Luter quienes sirvieron de enlace.

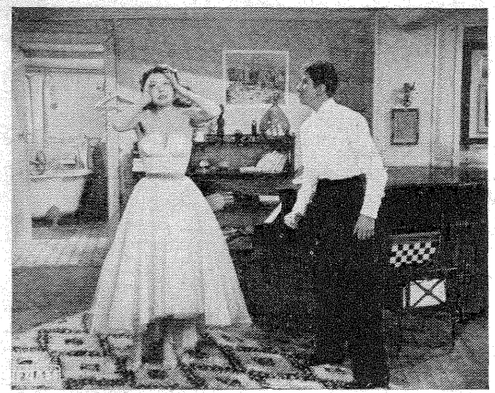
Para entender a los jóvenes, Becker (otra vez argumentista) empezó por mostrarlos ante sus padres a la hora del almuerzo, cuando enseñan el rostro con el que se defienden de un mundo ajeno. Por medio del teléfono, que a esa hora une a los protagonistas, va mostrando rápidamente y con economía los distintos ambientes y anécdotas que integrarán su cuadro. De las casas paternas se salta luego a los lugares de cita: todo París, y también el estudio de uno (decorado con deliberada extravagancia); el teatro de otro, el museo de un tercero, la *cave* de todos.

Como exposición, el film es intachable. Con frescura, Becker describe ese mundo juvenil, caótico y atractivo. Desdeñando lo primariamente turístico, pero consciente del lado documental de su historia, Becker muestra todo lo que importa sin dejar de desarrollar sus intrigas paralelas, los amores y las pasiones que unen y separan a sus jóvenes. Un elenco numeroso y nuevo comunica su entusiasmo al film. Todo es verdadero, salvo lo esencial. Los valores en que Becker se apoya son apócrifos; el enfoque es ajeno y convencional. Están todos los elementos del cuadro, pero faltan los que podrían darle sentido. Es la juventud de 1945 pintada por alguien que fué joven en 1918 y ya no lo es. Pese a toda la comprensión y a la minuciosidad y a la simpatía de Becker, sus jóvenes seguían viviendo en un mundo de valores que no era el suyo sino el de sus mayores. Sus agitaciones no conmovían los fundamentos de la sociedad; su rebeldía no superaba el lenguaje; sus cohabitaciones se reducían a literatura y drama; creían en un amor romántico; la corrupción no los había alcanzado. Basta comparar esta juventud con la que mostraba Henri-Georges Clouzot en su *Manon* (1948) para comprender qué lejos estaba Becker del blanco.

Este film ponía en evidencia una limitación profunda de su arte: la incapacidad de escapar a los valores burgueses, la incapacidad de alcanzar el mundo trágico (o rebelde, o derruído) en que ha debido refugiarse la juventud europea de estos tiempos difíciles.

Por contraste, *Edouard et Caroline* (Recién casados, 1951), pareció excesivamente trivial. Una pequeña anécdota (concebida por Becker y Annette Wademant) lo pretextaba; un mundo reducido era su marco. Después de la ambiciosa crónica de *Rendez-vous de Juillet*, Becker parecía querer ajustar su objetivo y concentrar su arte en la exposición de una primera querella conyugal y de una reunión social que la envuelve, la alimenta y la subraya.

La realización es tan cuidada como siempre; el enfoque satírico aparece agudizado por el confinamiento. Si el film parecía menor era por el género mismo al que pertenecía: la parodia de la comedia de boulevard. Pero esa parodia no dejaba de tener crueldad; debajo de tanta risa mecánica se podía palpar



parodias crueles (Anne Vernon y Daniel Gélin en EDOUARD ET CAROLINE)

un ingenio implacable para los defectos y las debilidades, para denunciar los caracteres de una sociedad sin vida. La composición revelaba el mismo enfoque minucioso y seguro que ya había dado al cine *Goupi, Mains Rouges* y *Antoine et Antoinette*.

Tanto *Edouard et Caroline* como los dos films que lo precedieron participaban (aunque en distinto grado) de la intención central de Becker: *pintar franceses de su tiempo* (como él mismo ha dicho). En este sentido, sus historias son meros pretextos anecdóticos para la creación de un cuadro documental de ribetes satíricos. Estos franceses de su tiempo, convertidos en espectadores, aplaudieron en Becker la felicidad y, tal vez, la exactitud del retrato.

## crónica, no tragedia

En 1939 Julien Duvivier quiso llevar al cine una historia de apaches. La rivalidad entre dos jefes, Manda y Leca, serviría de pretexto para reconstruir el 1900 de los bajos fondos parisinos. La guerra abortó el proyecto. Más tarde, Clouzot e Ives Allégret pensaron en el tema. En 1952 Becker (con la colaboración del libretista Jacques Companeez) lo convirtió en *Casque d'Or*.

La rivalidad entre los hampones subsistía, pero no se trataba ya de dos jefes, sino de uno solo. El mundo que describe el film y que enmarca su anécdota sentimental es el mundo de Leca, gobernado por el despotismo y la traición. Leca codicia a Marie (Casque

códigos rígidos (CASQUE D'OR)

d'Or), mujer de Roland, uno de sus hampones; antes de que pueda tomarla se interpone otro hombre, Manda, que había escapado de ese mundo del hampa, pero volvía a él por amor a Marie. El film cuenta paralelamente las dos historias: el amor entre Manda y Marie en un intermedio de idilio pastoral y la traición de Leca. Un desenlace trágico los une. Pero el film no es tragedia ni siquiera melodrama; es crónica de la tragedia implícita, del visible y eludido melodrama.

Por primera vez en su carrera debió reconstruir Becker un mundo del que no era testigo, un mundo que la literatura y las artes plásticas habían estilizado de acuerdo a sus propias leyes. Becker prefirió no ceder a la tentación de *hacer* Manet o Zola, Toulouse-Lautrec o Maupassant. Se remitió a la crónica de la época, al *Petit Journal Illustré*, que le había impresionado en su infancia con sus imágenes en color, que mostraban a agentes con capa negra deteniendo a criminales en las calles de París. El resultado, el mismo Becker lo ha dicho, queda *entre Renoir y Eugène Sue*. Con unos toques satíricos (habría que agregar) que indican la distancia en el tiempo y que se concentran en los episodios secundarios (los ricos en *L'ange Gabriel*, la boda en Joinville con la estampa de los novios a lo von Stroheim).

Becker no quiso que sus protagonistas estuvieran disfrazados de 1900; quiso que llevaran sus ropas como si fueran del 1900. Hizo de Reggiani un obrero y de Simone Signoret una mujer de belleza opulenta. Se sumergió

ni Toulouse Lautrec ni Maupassant
(CASQUE D'OR)

en el color local para mostrarlo con ojos familiares, como un coetáneo. Rehuyó todo el énfasis que la lejanía histórica hubiera autorizado y, desde la primera escena con el paseo dominical por Joinville, resolvió su conflicto en términos de intimidad.

El diálogo quedó reducido a lo esencial: despojado de explicaciones o de discursos, de tiradas patéticas o de estallidos retóricos, sirvió de apoyo a una exposición por imágenes. El amor de los protagonistas se expresa en escenas en que todo lo dicen las miradas y una o dos sonrisas; las palabras —triviales, escasas— sólo existen para no llamar la atención por su ausencia. Una secuencia es ejemplar de la eficacia dramática de este procedimiento. Cuando Manda se entera por un breve encuentro con Leca que su amigo Raymond está preso por un crimen que él ha cometido, no dice nada. Becker muestra su rostro al saber la noticia; lo muestra luego, horas más tarde, meditando silencioso el asunto; a la noche lo enfrenta a Marie —ya acostados ambos en el lecho en que han pasado pocas horas de amor— en un diálogo que sólo dice:

Marie: —*N'y penses plus. Pense à moi.*
Manda: —*Je pense toujours à toi, Marie.*

La toma siguiente muestra a Marie dormida, en la cama, iluminada por la luz del día. Manda ha partido a salvar a su amigo.

Con la misma concisión se resuelve otra escena importante. Después de que Manda se ha entregado a la policía, Marie acude a Leca para que lo salve. Este le da a entender que lo hará y la posee. Cuando Marie comprende que ha sido engañada por Leca, una sola palabra sintetiza todo su asco *(Dégueulasse)* y desencadena una escena sin palabras en que Leca la castiga. La palabra queda así reducida a su mínima función de signo complementario de la imagen; en ésta radica toda la fuerza y la violencia de las situaciones; ella es el elemento elocuente de este relato.

Todo el estilo del film está subordinado a esa exposición puramente visual. Como Becker trabaja con situaciones de folletín y personajes de folletín (no faltan siquiera las revelaciones inesperadas y sensacionales) debió cuidar muchísimo todo clisé expositivo, debió rehuir la exposición convencional. Al simplificar el diálogo consiguió eliminar todas las asociaciones de mala retórica que el tema implicaba; lo saneó por este procedimiento radical, le devolvió su primitiva eficacia. Todo énfasis está sacrificado a una sobriedad narrativa. El film muestra situaciones horribles (hay un duelo a cuchillo, un asesinato con revólver, un ajusticiado en la guillotina), pero jamás se intenta aterrorizar al espectador. La misma lentitud expositiva obedece a esa sujeción a la imagen, a la carga de significados que cada toma contiene.

El trazado de los personajes se resiente algo de esta extremada estilización. En tanto que Manda y Marie parecen fijados para siempre en algunas, pocas, actitudes (esenciales pero las mismas), Leca muestra una mayor variedad. Es excelente su manejo de los hampones, el trato alternativamente despótico y paternal, el mandado que les obliga a hacer después de haberlos abofeteado por alguna falta, la pequeña propina con que recompensa alguna delación. La relación entre Leca y sus hombres (aunque teñida de alguna deliberada truculencia) enriquece la acción central con sus implicaciones de un código rígido de honor y de lealtad que el mismo jefe se encarga de violar en provecho propio. La actuación de Claude Dauphin agrega convicción al papel.

Al rehusar las más llamativas amenidades del color local y del melodrama, pero al rehusar también el acento trágico, Becker ha demostrado que jugaba toda su película a una sola carta: la intensidad visual. Para muchos esa carta no era válida. El público (y la crítica, que es público también) no está demasiado acostumbrado a un drama de elocuencia sólo visual. De aquí que el más repetido de los reproches que ha merecido *Casque d'Or* sea el de frialdad. Y, sin embargo, se trata de una frialdad que equivale a pudor, a contenido patetismo. La lenta progresión del

ni disfrazados ni enfáticos
(CASQUE D'OR)

film hacia su desenlace convierte la crónica en tragedia. La muerte de Leca, acorralado por Manda, gimoteando un perdón al que sólo contestan los disparos con que es liquidado, abre esa secuencia. Becker omite todo el proceso y la condena de Manda. Dos escenas le permiten cerrar su film. En una, Marie espía toda la noche desde la alta ventana de una casa de citas el patio en que ha de ser ejecutado Manda. Con el alba llega la ejecución, contada por Becker sin una sola palabra: Manda (atado y conducido como un animal) muere en la guillotina. Al caer la cuchilla, la cámara enfoca a Marie y disuelve esta imagen en otra que evoca el baile en que se conocieron; pero ahora bailan, rígidos e intemporales, en un escenario vacío: el escenario de su memoria. Con esa última estilizada imagen concluye *Casque d'Or*.

## un arte limitado

Tal vez sea cierto que a Becker se le escapan las más hondas implicaciones de sus temas. Su estilo visual es impecable, pero es superficial. Su arte de cronista no selecciona con bastante rigor. Una escena de ambiente o de desarrollo lateral recibe el mismo cuidadoso tratamiento que una escena clave. El enfoque es demasiado sereno e imparcial. Y la tragedia no puede ser imparcial, debe subrayar y debe eliminar; al escoger, rechaza. En *Casque d'Or* todo parece desarrollarse en el mismo plano de exposición. Apenas si las últimas escenas consiguen esa concentración en lo patético que eleva su intensidad.

Para comprender los límites del estilo Becker nada más elocuente que una comparación con el de Robert Bresson. Pese al diálogo recargado y literario, toda la tragedia de *Les dames du Bois de Boulogne* (1944), residía en el tratamiento visual; era el director el que convertía el diálogo galante y amanerado de Jean Cocteau en lenguaje trágico. Al potencializar visualmente la retórica de las palabras, escapaba Bresson a su mentira. Un desprecio de todos los elementos accesorios de la intriga, una estilización radical del ambiente, una concentración fanática en los protagonistas, alzaban la intriga dieciochesca al clima trágico de un Racine. Y esto es lo que no supo, ni ver, ni hacer Becker, como testimonia una crónica suya de este film. En *Les dames du Bois de Boulogne* elogió Becker la habilidad de Bresson para integrar los personajes al ambiente, para mostrar unos seres que pertenecen a un mundo severamente gobernado por las convenciones sociales. Pero se le escapó lo que no era crónica; toda la sustancia trágica en fin.

En sus propios films, Becker opera con materiales menos nobles que los de Bresson y aporta una visión personal minuciosa pero no honda. Es un cronista, un excelente cronista, pero nada más. El mérito de su estilo radica en la honestidad de sus procedimientos, en su insistencia en la exposición puramente visual. Al no pretender hinchar sus temas, al no querer introducir desde fuera el patetismo, al confinarse a la comedia costumbrista, Becker parece reconocer la medida —toda la medida— de su arte. Dentro de esas coordenadas, *Casque d'Or* no es un paso en falso aunque marca con absoluta nitidez los límites que puede alcanzar Becker. En este sentido es su film más ejemplar hasta la fecha.

*E. R. M.*

**BIBLIOGRAFÍA.**— No parece existir estudio de conjunto sobre su obra. Hay excelentes monografías sobre **Antoine et Antoinette** y **Falbalas** en **Analyses de Films**, publicado por el IDHEC (París, 1948). Sobre **Rendez-vous de Juillet** ha publicado Jean Queval un libro (París, **Chavane**, 1949) con prólogo de Raymond Queneau. **En Sight and Sound** (octubre-diciembre 1952), hay una reseña muy favorable de **Casque d'Or** por Lindsay Anderson. Las declaraciones de Becker sobre Renoir están en el boletín mensual de **Unifrance Films** (Nº 9, abril 1951); sus declaraciones sobre **Casque d'Or** están en una entrevista con Georges Sadoul (**L'Ecran Français**, Nº 352, abril 10, 1952); su crónica sobre **Les dames du Bois de Boulogne**, en la misma revista (Nº 16, octubre 17, 1945).

# espíritu académico

## (un premio para De Mille)

El hombro de Cecil B. de Mille ha sido tocado por la varita mágica del arte, cuando la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood decidió, en marzo 1953, que su film **The Greatest Show on Earth** era el mejor de todos los presentados en el ejercicio fiscal 1952; este hecho insólito ha llamado la atención del mundo sobre un realizador colosal.

Una biografía apócrifa asegura que el niño Cecil Blount se destacó por primera vez a los once días de nacer, cuando derribó estrepitosamente su cuna, ante el regocijo de sus familiares y del extenso círculo de sus relaciones. Esta operación marcó su destino. A los cuatro años, apilaba las sillas del comedor y las derribaba sacando la de abajo; a los diez, organizaba competencias atléticas en la escuela y las terminaba con fiestas grandiosas, que pronto degeneraban en tumultos. Su contacto con la Biblia y la Historia fué un encuentro colosal, pero el adolescente se mostró más fuerte que ambas, y pronto las doblegó; desde entonces, las usó como instrumentos, y toda su carrera de realizador cinematográfico (desde 1917) se alimentó de episodios y personajes famosos, incluyendo a Jesús, Nerón, Cleopatra, Ricardo Corazón de León, la tomadura de pelo que Dalila le hizo a Sansón, y la recolección de cabelleras que los salvajes indios americanos emprendieron contra los apuestos y románticos conquistadores blancos. Sus relaciones con la Biblia le hicieron tropezar con un precepto de humildad, pero allí salió ileso; más consecuencias tuvo su identificación con la empresa Paramount, cuyo símbolo es un monte colosal, cercado de estrellas. Este trato comercial fué ampliamente exitoso, pero le impidió filmar temas tan deseables como **Quo Vadis** (derechos registrados por Metro Goldwyn Mayer), y hubo de desquitarse acudiendo a temas de piratas y de cow-boys, donde la propiedad intelectual, en más de un sentido, no existe. Allí incendió buques y carretas, diezmó tripulaciones y regimientos, gastó pólvora por el equivalente de tres guerras mundiales, y provocó tremendas peleas de pulpos, asustando a casi todas las damas jóvenes de Paramount (con excepción de Jean Arthur, bravísima) y atrayendo a los niños de todo el mundo y de todas las edades.

# 1952 la academia

Las siguientes son las distinciones otorgadas por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, correspondientes al año 1952:

Film: **THE GREATEST SHOW ON EARTH**, de Cecil B. de Mille.
Actor :GARY COOPER, **High Noon** (A la hora señalada).
Actriz: SHIRLEY BOOTH, **Come Back Little Sheba**.
Director: JOHN FORD, **The Quiet Man**.
Actor secundario: ANTHONY QUINN, **Viva Zapata**.
Actriz secundaria: GLORIA GRAHAME, **The Bad and the Beautiful**.
Libretos y argumentos: FREDERICK M. FRANK, THEODORE SAINT JOHN y FRANK CAVETT, **The Greatest Show on Earth**; CHARLES SCHNEE, **The Bad and the Beautiful**; T. E. B. CLARKE, **The Lavender Hill Mob** (Su primer millón, inglesa).
Sonido: **THE SOUND BARRIER** (inglesa).
Fotografía en blanco y negro: ROBERT SURTEES, **The Bad and the Beautiful**.
Fotografía en color: WINTON C. HOCH y ARCHIE STOUT, **The Quiet Man**.
Partitura musical: DIMITRI TIOMKIN, **High Noon**.
Partitura de comedia musical: ALFRED NEWMAN, **With a Song in My Heart** (Una mujer inolvidable).
Montaje: ELMO WILLIAMS y HARRY GERSTAD, **High Noon** (A la hora señalada).
Dibujo animado: FRED QUIMBY, **Johann Mouse**.
Corto metraje: LIGHT IN THE WINDOW (20th Century Fox).
Por dirección de set, dirección artística y vestuario se distinguió asimismo a **The Bad and the Beautiful** (blanco y negro) y a **Moulin Rouge** (color).

---

El éxito comercial de sus films ha sido tan unánime como la burla de sus críticos, empeñados en usar sonrisas cada vez que debieron explicar a sus lectores la clase de artista que es Cecil B. de Mille, un creador al que la sutileza le resbala. En 1950 dos escritores americanos reaccionaron contra esta conspiración internacional de la crítica y escribieron un artículo formidable donde se defiende a de Mille, se le considera superior a Eisenstein y se le cataloga como **"un maestro de la pantalla, cuya forma y técnica deben ser estudiadas por todo crítico serio y por todo aspirante a director"** (Joseph y Harry Feldman, en FILMS IN REVIEW, New York, diciembre 1950). Este elogio no impidió que en 1951 un cronista atrevido comentara **Samson & Delilah** (Inc.) asegurando que **"la auténtica vocación de Cecil B. de Mille es la de Intendente Municipal"**, pero esta crítica constructiva no cambió la opinión de nadie, o por lo menos no cambió la del aludido. En 1952 de Mille demostró estar satisfecho con su obra, y cuando el Festival Mondial du Film et des Beaux Arts (Bélgica) realizó una encuesta entre los directores, para elegir los diez mejores films del mundo, el hombre eligió cuatro suyos (**Ten Commandments**, 1923, **King of Kings**, 1927, **Sign of the Cross**, 1932, **Samson & Delilah**, 1950), junto a otros ajenos pero colosales, como **Ben Hur** (Fred Niblo, 1927), **Cabiria** (Giovanni Pastrone, 1914) y **Gone With the Wind** (Lo que el viento se llevó, Victor Fleming, 1939). No consiguió que ninguno de ellos figurara entre los diez primeros de la encuesta, pero demostró ante el mundo que un artista debe tener el valor de sus convicciones.

Cecil B. de Mille vive hoy en Hollywood, en una avenida que lleva su nombre, y desde marzo

## los films premiados

**HIGH NOON** (A la hora señalada) fué producida por Stanley Kramer, y dirigida por Fred Zinnemann, sobre un asunto del Oeste, planteado empero en forma muy original; el film fué estrenado en Montevideo en noviembre 1952. En 1941 Gary Cooper había sido premiado por la Academia, por su actuación en **Sergeant York.**

**THE QUIET MAN** fué filmada en Irlanda por John Ford, con Victor Mc Laglen, John Wayne, Maureen O'Hara, Ward Bond, Barry Fitzgerald, en tecnicolor, sobre la aventura de un boxeador retirado que quiso casarse. La Academia había premiado anteriormente a John Ford por **The Informer** (El Delator, 1935), **The Grapes of Wrath** (Viñas de ira, 1940) y **How Green Was My Valley** (Qué verde era mi valle, 1941).

**COME BACK, LITTLE SHEBA** cuenta la decadencia de un matrimonio (Burt Lancaster y Shirley Booth) que ya no puede recuperar sus sueños; se basa en una obra teatral de William Inge (1950). Por esa labor en teatro Miss Booth había obtenido ya varios premios.

**THE BAD AND THE BEAUTIFUL** se ubica en Hollywood, donde plantea y disuelve un conflicto de colaboración que separa a un productor (Kirk Douglas) de una actriz, un director y un libretista (Lana Turner, Barry Sullivan, Dick Powell). Se han elogiado algunos toques de ambiente, y la labor de Gloria Grahame como vampiresa.

**MOULIN ROUGE** se basa en la vida del pintor Toulouse-Lautrec, y fué filmada en París por el director John Huston, con José Ferrer, Colette Marchand, Zsa Zsa Gabor.

**THE SOUND BARRIER** (producción inglesa) enfoca los adelantos de la aviación supersónica, pero atiende también al drama de sus creadores. Fué dirigida por David Lean, con Ralph Richardson, Nigel Patrick y Ann Todd.

**THE LAVENDER HILL MOB** (Su primer millón) narra las desventuras de dos ladrones de oro (Alec Guinness y Stanley Holloway) que lo introducen hábilmente en París; ha sido una comedia muy celebrada por la crítica (desde julio 1951, estreno europeo). Su libretista T. E. B. Clarke fué elogiado antes por **Passport to Pimlico** (1949) y por **The Blue Lamp** (Londres 999).

---

1953 posee motivos adicionales para estar orgulloso, luego del premio obtenido por **The Greatest Show on Earth.** Adjetivos aparte, el film era ya uno de los más exitosos del año, con recaudaciones a la medida de su espíritu colosal: descripción de un circo durante dos horas y 33 minutos, con 60 actos diversos que incluyen acróbatas, perros amaestrados, Cornel Wilde, caballos, payasos, Betty Hutton, tres argumentos mezclados y un choque de trenes. Ahora que se supo finalmente que de Mille es un artista, la crítica del mundo entero debe enfrentar el problema de arrepentirse (o no) por haberse burlado tanto de su grandiosidad sin grandeza. Otras ocasiones para el arrepentimiento, debidamente desaprovechadas, fueron las anteriores revelaciones de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, que descubrió que **Casablanca** (1943) era una gran película, que inventó un modelo de cine llamado **Going My Way** (El buen pastor, 1944) y que inauguró en el mundo entero el concepto de que Bing Crosby podía ser, no ya un actor cinematográfico, sino el mejor de 1944. En 25 años de existencia, la Academia no halló oportunidad de premiar nunca a Chaplin ni a Greta Garbo, pero sus veredictos eran tomados, hasta hace poco, como un síntoma de calidad, y como un impulso para producir lo mejor, aspirando a empresas más arriesgadas que la de una mera proposición comercial. Quien ha sentido más intensamente el reciente premio académico es, con seguridad, el enaltecido de Mille; tras él, lo han sentido los muchos productores independientes que confiaban en que la Academia fuera a buscar brillantes en la oscuridad, y no se conformara con regalarle elogios a un film espectacular que ya contaba con una tremenda aceptación pública, y que en ningún lado contó hasta ahora con una mediana aceptación crítica. El premio fué un homenaje a un hombre de industria, y en toda apariencia no fué una palma a una obra de arte.

Era más razonable elegir a de Mille como Intendente Municipal.

**H. A. T.**

## biografía de OSCAR

La siguiente es la lista de los premios otorgados por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, desde 1928 a 1952, en los cuatro rubros principales: film, actriz, actor y director. En el primer caso se especifica también el director del film premiado.

1928—**WINGS** (Alas, William A. Wellman), compartido con **SUNRISE** (Amanecer, F. W. Murnau); JANET GAYNOR, **Seventh Heaven** (Séptimo cielo); EMIL JANNINGS, **The Way of All Flesh** (De carne somos); FRANK BORZAGE, **Seventh Heaven.**

1929—**THE BROADWAY MELODY,** Harry Beaumont; MARY PICKFORD, **Coquette**; WARNER BAXTER, **In Old Arizona** (En el viejo Arizona); FRANK LLOYD, **Divine Lady** (La divina dama).

1930—**ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT** (Sin novedad en el frente); NORMA SHEARER, **The Divorcée**; GEORGE ARLISS, **Disraeli**; LEWIS MILESTONE, **All Quiet on the Western Front.**

1931—**CIMARRON** (Wesley Ruggles); MARIE DRESSLER, **Min and Bill**; LIONEL BARRYMORE, **A Free Soul** (Alma libre); NORMAN TAUROG, **Skippy.**

1932—**GRAND HOTEL** (Edmund Goulding); HELEN HAYES, **The Sin of Madelon Claudet**; FREDRIC MARCH, **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (El hombre y el monstruo); FRANK BORZAGE, **Bad Girl.**

1933—**CAVALCADE** (Cabalgata); KATHARINE HEPBURN, **Morning Glory** (Gloria de un día); CHARLES LAUGHTON, **The Private Life of Henry VIII**; FRANK LLOYD, **Cavalcade.** **Mrs. Miniver.**

1934—**IT HAPPENED ONE NIGHT** (Lo que sucedió aquella noche); CLAUDETTE COLBERT, CLARK GABLE y director FRANK CAPRA, todos por **It Happened One Night.**

1935—**MUTINY ON THE BOUNTY** (Motín a bordo, Frank Lloyd); BETTE DAVIS, **Dangerous** (Peligrosa); VICTOR McLAGLEN, **The Informer** (El delator); JOHN FORD, **The Informer.**

1936—**THE GREAT ZIEGFELD** (El Gran Zegfeld, Robert Z. Leonard); LUISE RAINER, **The Great Ziegfeld**; PAUL MUNI, **The Story of Louis Pasteur** (La gran tragedia de Louis Pasteur); FRANK CAPRA, **Mr. Deeds Goes to Town** (El secreto de vivir).

1937—**THE LIFE OF EMILE ZOLA** (William Dieterle); LUISE RAINER, **The Good Earth** (Madre tierra); SPENCER TRACY, **Captains Courageous** (Capitanes intrépidos); LEO McCAREY, **The Awful Truth** (La pícara puritana).

1938—**YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU** (Vive como quieras); BETTE DAVIS, **Jezebel** (Jezabel la tempestuosa); SPENCER TRACY, **Boys Town** (Con los brazos abiertos); FRANK CAPRA, **You Can't Take It With You.**

1939—**GONE WITH THE WIND** (Lo que el viento se llevó); VIVIEN LEIGH, **Gone With the Wind**; ROBERT DONAT, **Goodbye Mr. Chips**; VICTOR FLEMING, **Gone With the Wind.**

1940—**REBECCA** (Alfred Hitchcock); GINGER ROGERS, **Kitty Foyle** (Espejismo de amor); JAMES STEWART, **The Philadelphia Story** (Pecadora equivocada); JOHN FORD, **The Grapes of Wrath** (Viñas de ira).

1941—**HOW GREEN WAS MY VALLEY** (Qué verde era mi valle, John Ford); JOAN FONTAINE, **Suspicion** (La sospecha); GARY COOPER, **Sergeant York**; JOHN FORD, **How Green Was My Valley.**

1942—**MRS. MINIVER** (Rosa de abolengo); GREER GARSON, **Mrs. Miniver**; JAMES CAGNEY, **Yankee Doodle Dandy** (Triunfo supremo); WILLIAM WYLER,

1943—**CASABLANCA**; JENNIFER JONES, **The Song of Bernadette** (Bernadette); PAUL LUKAS, **Watch on the Rhine** (Alerta en el Rin); MICHAEL CURTIZ, **Casablanca.**

1944—**GOING MY WAY** (El buen pastor); INGRID BERGMAN, **Gaslight** (La luz que agoniza); BING CROSBY y director LEO McCAREY, ambos por **Going My Way.**

1945—**THE LOST WEEKEND** (Días sin huella); JOAN CRAWFORD, **Mildred Pierce** (El suplicio de una madre); RAY MILLAND y director BILLY WILDER, ambos por **The Lost Weekend.**

1946—**THE BEST YEARS OF OUR LIVES** (Lo mejor de nuestra vida); OLIVIA DE HAVILLAND, **To Each His Own** (Lágrimas de una madre); FREDRIC MARCH y director WILLIAM WYLER, ambos por **The Best Years of Our Lives.**

1947—**GENTLEMEN'S AGREEMENT** (La luz es para todos); LORETTA YOUNG, **The Farmer's Daughter** (mi adorable rival); RONALD COLMAN, **A Double Life** (El abrazo de la muerte); ELIA KAZAN, **Gentlemen's Agreement.**

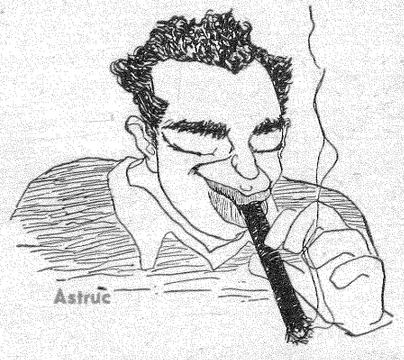
1948—**HAMLET** (Laurence Olivier); JANE WYMAN, **Johnny Belinda**; LAURENCE OLIVIER, **Hamlet**; JOHN HUSTON, **The Treasure of Sierra Madre.**

1949—**ALL THE KING'S MEN** (Decepción, Robert Rossen); OLIVIA DE HAVILLAND, **The Heiress** (La heredera); BRODERICK GRAWFORD, **All the King's Men**; JOSEPH L. MANKIEWICZ, **A Letter to Three Wives** (Carta a tres esposas).

1950—**ALL ABOUT EVE** (La malvada); JUDY HOLLIDAY, **Born Yesterday** (Nacida ayer); JOSE FERRER, **Cyrano de Bergerac**; JOSEPH L. MANKIEWICZ, **All About Eve.**

1951—**AN AMERICAN IN PARIS** (Sinfonía de París); VIVIEN LEIGH, **A Streetcar Named Desire**; HUMPHREY BOGART, **The African Queen** (La Reina Africana); GEORGE STEVENS **A Place in the Sun** (Ambiciones que matan).

# una muestra del CINE FRANCES

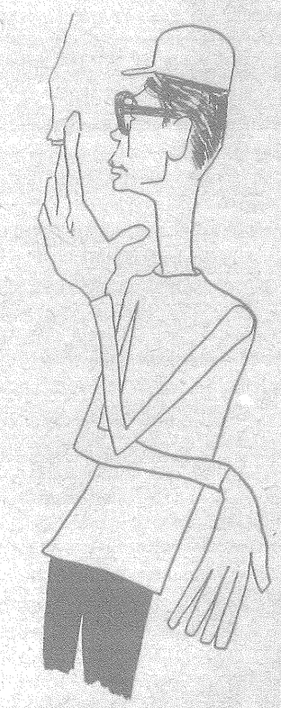



*Los festivales cinematográficos internacionales suelen tener diversos inconvenientes congénitos, que empiezan con el de que es muy difícil realizarlos. Pero tienen la ventaja de ser una competencia, donde la puja por premios o menciones supone el deseo de enviar los mejores films, y comporta, a la larga, un estímulo para la calidad de la producción: de hecho, un premio de Cannes o de Venecia es una finalidad para algunos proyectos, y un crédito adicional para la explotación del producto terminado. Las muestras cinematográficas, como la francesa recientemente realizada en Punta del Este (marzo 1953), suponen en cambio un plan de ambición mucho menor, donde los films programados se deciden por la posibilidad de un solo país productor, más el acuerdo con las empresas distribuidoras que ya han adquirido esas obras para su explotación comercial, y que por tanto dejan la calidad del conjunto como una consideración secundaria. Desaparece el factor competencia, y aun el factor novedad, puesto que el ciclo de exhibiciones (en el caso, doce films) sólo es un adelanto de lo que luego se estrenará en la forma habitual: sólo dos de esos films franceses parecen de improbable explotación posterior, mientras nueve de los restantes integran ya la programación 1953. Pero en cambio el país productor, y las empresas distribuidoras, obtienen indicios sobre la reacción de público y crítica a sus films. Los delegados oficiales formaron su colección de recortes de prensa, y hasta realizaron una reunión con los periodistas para obtener el promedio de sus plácemes, censuras y observaciones; en un caso, el de* Jeux interdits, *la empresa distribuidora aprovechó el apogeo de elogios para estrenar el film en Montevideo; en otro caso, el de* Koenigsmark, *su presentación en la Muestra se debió al hecho singular de que su productor era el presidente de la delegación francesa, y su intérprete el visitante Jean Pierre Aumont, con la consecuencia también singular de que público y crítica se burlaron del film, y prácticamente decretaron su futura omisión de la programación comercial, para la que, por otra parte, no había sido aun adquirido. El otro film de previsible omisión comercial,* Le rideau cramoisi *(Alexandre Astruc) es, en el extremo opuesto, un ejemplo de rara calidad artística, concebido a título de ensayo y de experimento, con un metraje medio (45 minutos), sin una línea de diálogo, y poseído de una continua virtud fotográfica y musical. Fué insólito que esta obra, demasiado singular y preciosa como para integrar una programación estable (los cinematografistas nacionales no garantizan su éxito) se presentara justamente en una Muestra del Cine Francés, donde la mayoría de los títulos adelantaban la futura exhibición comercial. Aquí hubo de apresurarse el contacto entre film y público, y al terminar la Muestra,* Le rideau cramoisi *efectuó su primera y quizás última exhibición en Montevideo, aune un abundante núcleo de socios de Cine Club y Cine Universitario. Esta fué una de las formas conocidas para concentrar al público exigente, y una peculiar satisfacción para el director Astruc, que visitó el Uruguay y supo del país tan sólo lo que le dejaron ver y saber los críticos cinematográficos y los dirigentes de ambos clubes, que lo entrevistaron continuamente.*

*El extracto de los films exhibidos no fué un extracto de lo mejor que actualmente produce Francia, ni tampoco un resumen de las tendencias que esa industria ha seguido en la postguerra. Al revés de Hollywood, y con una mayor fidelidad a un acto de auténtica creación, el cine francés se caracteriza por la personalidad de sus directores. Pero Jean Renoir produce en la India y en Italia, Marcel Carné y Claude Autant-Lara han filmado obras de escasa repercusión, Jean Cocteau y Robert Bresson no producen. El ciclo se integró con las obras de los restantes, en la medida en que el azar hizo disponibles las copias: quizás fué una pérdida no conseguir* Le plaisir *(Max Ophüls), quizás fué una ganancia no conseguir* Fanfan la Tulipe *y* Adorables créatures *(ambas de Christian Jaque). El resultado se acerca a una visión aproximada, pero no selecta, de la actual producción francesa. Allí hay un lugar para la audacia dramática de* Jeux interdits *(Clément), para la fantasía de* Belles de nuit *(René Clair), para el ejercicio de estilo que supone* Casque d'Or *(Becker), y para el alegato social de* Nous sommes tous des assassins *(Cayatte). Pero, desde luego, cabe también el mero interés comercial de juntar a Michèle Morgan y Jean Gabin en* La minute de verité *(Delannoy), o de cocinar melodramas de segundo orden para Fernandel en* Le fruit defendu *(Henri Verneuil) y para Danièle Delorme en* La jeune folle *(Ives Allégret); cabe el experimento frustrado de* La bergère et le ramoneur *(Grimault), un dibujo de largo metraje, poco satisfactorio, y cabe el error de* La P..... Respectueuse *(Marcel Pagliero, sobre Sartre), que cambia una obra teatral ideológica por un film de acción, y pierde en el trueque. En todas estas obras, exceptuada* La jeune folle, *hay fragmentos de drama y de humor, o aciertos de lenguaje cinematográfico, que pueden rescatar su decoro como espectáculos, pero es cosa remota e improbable su lugar en una valoración cinematográfica más exigente. Una consideración detenida sólo debe examinar de cerca las obras de Clément, Clair, Becker, Cayatte y Astruc; de los otros siete títulos, sólo cabrá acordarse del consagrado Julien Duvivier para señalar que ha descendido mucho de sus alturas de preguerra, y que su* Petit Monde de Don Camillo, *tan popular como la novela original de Guareschi, carece de unidad, yuxtapone episodios, y alterna escenas excelentes y penosas, sin un definido criterio de artista.*

*Un conjunto tan variado, donde se acercan la inspiración y el simple cálculo, supone una visión más elocuente y rica que la que pudo proporcionar un engañoso extracto de cuatro o cinco títulos notables. En reciente reseña, un crítico francés señaló, por otra parte, que el cine de su país se cotiza mejor cuando se le compara con listas extensas que con listas reducidas: la producción industrial no tiene la estabilidad de Hollywood, carece de censuras y también de orientación, pero en cambio posee una docena de creadores con talento, que suelen escribir lo que dirigen, y que van dejando una marca propia en cada paso que dan, por imperfecto que ese paso sea.*

*Aparte de Astruc, los visitantes de la Muestra fueron el crítico Claude Mauriac (que en una nota para* Le Figaro Litteraire *celebró luego la calidad de la crítica cinematográfica uruguaya), el periodista Jean Roy, las estrellas Cécile Aubry, Andrée Debar, Dominique Wilms y Magali Vendeuil, y los actores Jean Pierre Aumont y Henri Vidal; este último, por motivos que aparentemente le conciernen, conquistó generales antipatías.*


Mauriac

# Nous sommes tous des assassins

**JUSTICE EST FAITE** (1950) FUÉ EL PRIMER FILM DE UNA trilogía proyectada por el ex abogado André Cayatte para denunciar las insuficiencias y los vicios de la justicia penal francesa. **L'affaire Seznec**, que debió ser el segundo, hubo de quedar en proyecto al tropezar con la oposición de la censura y de los poderes públicos franceses. El último film de la serie, **Nous sommes tous des assassins**, pudo soslayar la oposición oficial a pesar de que hay en él una airada censura de la pena de muerte y, aún, de los fundamentos mismos de la penalidad. Pero no ha encontrado el éxito de público y de crítica que acompañó a **Justice est faite**: algunos lo han encontrado demasiado verboso, y han visto demasiado alegato en los discursos de sus personajes; otros han acusado a su autor de confundir el cine con los tribunales; unos pocos han decretado, más extremadamente, que el film no existe como hecho dramático y es, a lo sumo, un alegato tendencioso y parcial: no una obra de arte sino de abogacía.

En todo esto hay algo de verdad. **Nous sommes tous des assassins** es, ciertamente, un film polémico, que no vacila en esquematizar personajes y situaciones cuando lo exigen las necesidades de la tesis. Pero es también, como ficción y como alegato, una creación rigurosa y madura: la obra de un artista en plena posesión de sus medios y no sólo la de un polemista hábil. **Justice est faite** tuvo, quizá, más brillo superficial, pero dejaba ver demasiado el esquema de la demostración, caía en el melodrama y en lo inverosímil, y, lo que es peor, incurría en la falsedad de adjudicar a cada uno de los jurados un problema personal que acabaría viciando su fallo, limitándose luego a sacar mecánicamente las consecuencias de ese planteo. Y sin embargo, a pesar de tanta deformación interesada, el film no conseguía definir claramente su tesis, dudando entre aprobar la eutanasia, condenar el jurado, o postular que la justicia oficial no es sino una forma prestigiosa de la arbitrariedad. Las tendencias en boga reclamaban entonces un arte "comprometido", y muchos estuvieron dispuestos a pensar que las flaquezas del film resultaban convalidadas por la generosidad de su tesis. Lo paradójico es que hoy se piensa que **Nous sommes tous des assassins**, una obra igualmente comprometida y generosa, resulta menoscabada por sus propósitos extra-artísticos. Si estos propósitos pudieron antes excusar flaquezas comprobadas, es absurdo que se los use ahora para justificar, a priori, un juicio desfavorable. A falta de otro valor, estas opiniones son al menos un indicio de que el "arte comprometido" está empezando a tener más detractores que partidarios.

Producción U. G. C., 1952. Realización de André Cayatte. Libreto cinematográfico del mismo y Charles Spaak, con diálogos del segundo. Fotografía, Jean Bourgoin. Escenografía, Jacques Colombier. ELENCO: Mouloudji, Raymond Pellegrin, Claude Laydu, Louis Seigner, Henri Vilbert, Balpêtré, Verdier, Georges Poujouly.
Premio especial del Jurado del Festival de Cannes, 1952.

## un estilo polémico

**Nous sommes tous des assassins** es una inequívoca condena de la pena de muerte, pero es también, más ampliamente, una crítica de los fundamentos del derecho de castigar. Contra quienes ven en la pena la expiación de una culpa, señala que el delito está generalmente determinado por factores biológicos y sociales que no pueden imputarse al delincuente, que éste es muchas veces el producto de un sistema económico del que sólo el Estado es responsable. En un plano más elevado, opone a la incomprensión y al prejuicio moral la humildad del precepto cristiano: **"No juzgarás"**. Tales razones han llegado hoy a ser evidentes para la propia justicia oficial, pero ésta ha echado mano de otras justificaciones, y habla de la eficacia intimidatoria de la pena, de su deber de preservar la seguridad social. Contra la razón de seguridad, el film sostiene que ésta no hace nunca necesaria la muerte del delincuente, pues la segregación permite evitar toda posibilidad de reincidencia; y contra quienes replican diciendo que la muerte es preferible por su mayor eficacia intimidatoria, el film señala que los condenados a muerte son objeto, entre los prisioneros, de un culto especial, y que hay entre éstos muchos que ven en la suerte del ajusticiado una digna culminación de sus propias carreras: la sentencia de muerte crea así, alrededor del condenado, un aura de heroísmo y rebeldía que suscita menos el miedo que la emulación.

Cayatte ha querido plantear el problema con toda objetividad y lealtad, proponer todos los puntos de vista con igual elocuencia, prescindir de todo énfasis dramático y aún de toda emoción que no sea la de la escueta anécdota. (Significativamente, el film prescinde por completo de la música de fondo.) El resultado es un estilo desnudo, austero, que expone simplemente los hechos sin aspirar a otra elocuencia y persuasión que la que éstos tienen en sí mismos. Antes que por desarrollo, el film procede por ejemplificación dramática, multiplicando las perspectivas, fragmentando la acción en incidentes breves, en un intento de captar todos los hechos significativos, todos los puntos de vista sobre el problema. Siguiendo la historia de René Le Guen (Mouloudji), el film muestra con cruda simplicidad la miseria material y moral del París suburbano en tiempos de la ocupación alemana; enjuicia, insólitamente, la Resistencia, afirmando la tesis (poco grata a oídos franceses) de que fué, entre otras cosas, una escuela del crimen. A partir de la condena de Le Guen, la anécdota se ramifica en una pluralidad de desarrollos paralelos, que atienden no sólo al protagonista sino también a sus ocasionales compañeros de celda, en el período que media entre la sentencia y su ejecución. Cayatte y su colaborador, Charles Spaak, debieron resolver aquí un difícil conflicto: cómo conciliar las necesidades de la polémica con la exigencia de unidad y continuidad dramáticas. Este conflicto no ha sido superado del todo: a menudo el film parece más una enumeración que un verdadero desarrollo dramático. Pero el inevitable fragmentarismo no se traduce en una narración discontinua: los libretistas han sabido anudar los múltiples hilos de la anécdota en una narración que fluye sin ningún esfuerzo aparente, y en la que cada hecho, cada persona, sugiere toda una realidad ambiente, resume toda una historia.

De allí el cuidado con que se ha buscado el tipo humano más adecuado para cada papel, atribuyendo a veces un papel minúsculo a un actor consagrado, y congregando un elenco vastísimo sin hacer ninguna concesión al prestigio de taquilla. Pero más que en la artesanía de la realización, la unidad del film descansa en la unidad de su tesis; es ella la que da coherencia dramática a la sucesión de hechos y perspectivas particulares; es ella la que explica la lenta acumulación de potencial dramático que acaba transformando una tesis abstracta en un imperioso sentimiento.

## todos somos seres humanos

Cayatte no incurre en la fácil simplificación de atribuir demasiada bondad a los condenados, demasiada maldad a sus verdugos. Unos y otros apa-

recen retratados con la misma lucidez y ecuanimidad, y hay idéntica convicción en las palabras de todos. Los dos capellanes, por ejemplo, representan dos actitudes morales opuestas, y el film los retrata sin pronunciarse a favor de ninguno de ellos: si el más viejo (Louis Seigner) parece levemente ridículo, el novicio (André Reybaz) parece demasiado apasionado; en este sentido, el diálogo entre ambos, la víspera de la ejecución, es uno de los grandes momentos del film.

Los condenados no son ángeles con caras sucias, pero tampoco demonios. Así, Le Guen es un típico producto de la ignorancia y la miseria, y su inmoralidad es tan completa que equivale, en realidad, a la inocencia. Pero, deseoso de ganar los favores de una ramera que lo ha rechazado porque huele mal, Le Guen no titubea en dar muerte a un viejo indefenso para robarlo y pagarse con su dinero el primer baño de su vida. No es crueldad lo que hay en él, sin embargo, sino una completa indiferencia que le permite perseguir el bien y el mal indistintamente, con el mismo desapego, la misma resignación. También Bauchet (Verdier) es, a su modo, un inocente, que cree disculparse por haber dado muerte a su hija alegando que con su llanto no lo dejaba dormir. Entre los condenados, es el único en el que no es posible encontrar un rasgo simpático: es total y minuciosamente abyecto. La inocencia del corso Gino (Raymond Pellegrin), que ha matado en ejecución de una "vendetta" familiar, es de otro orden: Le Guen y Bauchet han delinquido por su total ignorancia de las reglas del juego; Gino, en cambio, ha sido llevado al crimen porque las reglas de dos juegos distintos han entrado en conflicto, sin dejarle más alternativa que la de cumplir la "vendetta" y convertirse en un asesino, o sufrir, de lo contrario, la excomunión de los suyos. El doctor Dutoit (Balpetre) es un caso más ambiguo: es el único de los condenados que afirma haber sido víctima de un error judicial, y el film lo retrata desde fuera, sin dar elementos que permitan saber si es culpable o inocente.

Pero también los verdugos son seres humanos: el retrato que el film ofrece de jueces y jurados, de policías y carceleros, es realista y ecuánime. La madre que pide ante el tribunal la muerte del victimario de su hija no es una fanática desmelenada, sino una mujer digna, dulce y doliente, que despierta compasión y simpatía. Sólo hay un dejo de burla en el retrato de algunos funcionarios encumbrados, cuya incapacidad de entender otra cosa que sus propios prejuicios crece parejamente con su superioridad pomposa y vacía; también en el de aquellos que cumplen una función dentro del orden establecido con un total conformismo, disociando su conciencia de funcionarios de su conciencia de hombres. Así, cuando el capellán viejo prepara el altar para la ejecución, con la boina de vasco encasquetada y la pipa en la boca, parece, sutilmente, que estuviera preparando la mesa para una merienda campestre.

## un ceremonial sangriento

El condenado es un hombre, y sus verdugos también son seres humanos. Pero la ley no los pone frente a frente para que se traten como hombres, sino para que cumplan un ritual riguroso. Se mata a veces por odio, por interés o por maldad. Pero cuando la muerte pasa a ser el cumplimiento de un ceremonial preordenado, deja de ser un crimen y se convierte en una categoría abstracta: los justicieros pueden entonces matar sin odio, por simple deber funcional; pueden lavarse las manos, como hombres, de los actos del funcionario. Y esto es precisamente lo que hace de la pena de muerte una verdadera obscenidad metafísica: **"Es necesario castigar sin odio, se nos dice. Pero yo creo que ese es precisamente el error de la justicia oficial. La muerte es un acontecimiento real y concreto, y no el cumplimiento de un rito. Cuanto más reviste el proceso el aspecto de un ceremonial, más escandaloso parece que pueda traducirse en un verdadero derramamiento de sangre"**. Cayatte, como muchos intelectuales franceses de su generación, estaría dispuesto a suscribir estas palabras de Simone de Beauvoir.

El proceso mismo es un ritual. Se trata allí de comprender un acto humano, pero de comprenderlo sólo a medias (reconociéndole, por ejemplo, circunstancias atenuantes). Si comprender es perdonar, la justicia no puede tratar de comprender del todo: su finalidad no es el perdón, sino la calificación de un delito y la determinación de la pena correspondiente.

Una vez dictada la sentencia, el ritual pierde su grandiosidad teatral, y se hace amistoso, casi familiar. Mientras espera que se resuelva acerca de su pedido de gracia, el condenado a muerte se ve rodeado de cuidados: todos tienen con él una tolerancia especial, se le alimenta bien, su salud es objeto de intensa preocupación. Sería abusivo —parece— hacer de la reclusión una pena adicional. De hecho es algo peor: es una prolongada y continua anticipación de la muerte. Por más que cada condenado debiera esperar solo el momento de su ejecución, la necesidad obliga muchas veces a reunir a varios de ellos en una misma celda. De ese modo, cada uno puede vivir anticipadamente su propia muerte, al presenciar la desaparición de los otros, y puede saber, desde el comienzo, que ésta le ha de llegar sin previo aviso, una noche cualquiera antes del amanecer: dos guardianes abrirán bruscamente la puerta y se arrojarán sobre él para reducirlo a la impotencia; tras de ellos entrará un grupo de hombres solemnes precedidos de un señor de barba que le dirá, entre consternado y severo, que su indulto ha sido rechazado. Es por eso que los condenados no duermen de noche. Vigilan hasta el alba a la espera de un ruido que pudiera delatar preparativos de ejecución. Sólo al salir el sol pueden dejarse vencer por el sueño, en la seguridad de que han de vivir un día más todavía. Y al mantenerlos en la ignorancia del momento de su muerte, se pretende ahorrarles torturas morales.

Al llegar la ejecución, el ritual se hace nuevamente solemne, pausado, como intentando traducir en hechos la majestad del mandato legal. En realidad, se trata de echar un velo sobre el hecho de que esta muerte ha sido decidida por hombres, va a ser ejecutada por hombres y es un hombre quien ha de sufrirla. El ceremonial trata de ocultar al hombre tras los gestos rituales del funcionario, y es esto lo que hace de él una farsa sangrienta. Cayatte se ha indignado ante esta farsa, y es ese impulso de indignación, anterior a las razones, lo que da al film su arrolladora fuerza de convicción. Tómese como ejemplo la ejecución de Dutoit: la dignidad con que éste se somete a todo el horrible ceremonial de la ejecución hace olvidar el problema de su culpabilidad o inocencia. Cuando, atado de pies y manos, es arrastrado como una res hacia la guillotina, el espectador se rebela: nadie puede merecer esta abyección minuciosa. Podría decirse que Cayatte ha simplificado la demostración tomando el ejemplo de Dutoit, que sabe morir valerosamente. Tómese entonces el caso de Bauchet: nadie puede simpatizar con su conducta. Enfrentado con la muerte, su reacción es de la cobardía más extrema: para dilatar un momento su ejecución será capaz de confesar toda clase de pecados, de aferrarse al capellán cuando los guardianes advierten su artimaña y lo arrastran sin atender a su agónico miedo. Si Dutoit sabe morir con dignidad, Bauchet es el extremo opuesto. Y sin embargo su muerte, abyecta como es, suscita en el espectador un movimiento de piedad hacia el condenado, de horror hacia sus verdugos. Es que en medio del ceremonial grotesco que lo rodea, frente a los ejecutores de la sentencia, solemnes y remotos, Bauchet es lo único humano: un pobre diablo obsceno y jadeante, que se resiste a cumplir su parte en el ritual y lucha desesperadamente por su vida.





## balance

Toda la fuerza dramática de **Nous sommes tous des assassins** deriva del horror esencial del hecho que presenta: y al transmitirlo en forma dramática, directa, el film desborda el plano de la polémica y entra de lleno en el del arte. El impacto del film se concentra, sin embargo, en la crítica, en la condena del conformismo, en la invitación a la rebeldía constructiva. Puesto a proponer un orden mejor, no va más allá de una recomendación general sobre la necesidad de actuar preventivamente, atacando las causas del crimen antes que el crimen mismo: simbólicamente, cuando el abogado de Le Guen espera que se le comunique si se ha admitido o no su pedido de gracia, el film se desinteresa de la respuesta, y se cierra sobre el rostro interrogativo de su hermano menor, que puede aún salvarse de correr idéntica suerte.

Las ideas que el film expone —tanto en el aspecto crítico como en el constructivo— no pueden pretender ninguna originalidad, y han sido patrimonio de muchos desde hace más de cincuenta años. Pero son pocos los que han hecho de ellas motivo de preocupación, y hoy se está casi tan lejos de haberlas realizado como el día en que fueron formuladas por primera vez. La prédica sigue siendo, por eso, necesaria, y lo seguirá siendo hasta su realización práctica.

Mientras tanto, hombres como Cayatte continuarán en lucha contra la hipocresía y el conformismo, y seguirán demostrando que la indignación moral puede ser un válido pretexto para el arte.

J. L. M.

# jeux interdits

"**LA BATAILLE DU RAIL** NO ES SÓLO MI PRIMER FILM DE LARGO metraje sino también el único, hasta **Jeux interdits**, que pude realizar realmente libre". Con estas palabras a Georges Sadoul, publicadas por L'ECRAN FRANÇAISE (16-V-52), René Clément hacía bien en tirar por la borda las tres lujosas inepcias que había dirigido entre ambas películas: **Les maudits** (Los malditos, 1946), **Au delà des grillès** o **Le mura di Malapaga** (Los muros de Malapaga, 1949) y **Le château de verre** (El castillo de vidrio, 1950). Realizador, fotógrafo, montador, llegado hasta la producción comercial por el largo camino del cine de aficionados y el corto-metraje, Clément irrumpió en la historia del cine francés en 1945 con **La bataille du rail** (La batalla del riel) documental reconstruído de la resistencia de los "cheminots", hecho al modo inglés y con influencias del "cine-ojo" ruso, tendencias ambas que tratan de mostrar la realidad tal cual es. Sus conceptos estéticos de entonces exigían la vuelta al realismo, al decorado natural, a la veracidad, afirmando que el tema es sólo un pretexto y que el cine no tiene necesidad de pasar por el intermediario de la literatura. Pronto se enteró de que el cine debe pasar por el intermediario de la producción, y en 1950 no tenía otro decorado natural para fotografiar que la blonda cabellera de Jean Marais. Pero supo resguardar su afán de aprendizaje técnico, dorando exteriormente la coraza comercial de sus films (pomposamente vacíos por dentro) con una perfección formal admirable; aunque no tenía nada para decir, poseía un verdadero arte de narrador. Claro está que este redondeo de la nada únicamente arrancaba admiración a los estetas, pero algunos cautos podían esperar que cuando Clément tuviera de nuevo un tema, sabría decirlo tan bien como en 1945. Ese tema lo encontró al leer un libreto de Jean-François Boyer titulado "Croix de bois, croix de fer".

## juegos prohibidos

Producción Silver Films, 1952. Productor, Robert Dorfmann. Realización de René Clément. Libreto cinematográfico de Jean Aurenche, Pierre Bost y René Clément sobre la novela "Les jeux inconnus" de François Boyer. Fotografía, Robert Juillard. Escenografía, Paul Bertrand. Música, Narciso Yepes. ELENCO: Brigitte Fossey (Paulette), Georges Poujouly (Michel Dollé), Lucien Hubert (Dollé), Suzanne Courtal (Mme. Dollé), Laurence Badie (Berthe Dollé) y Jacques Marin, André Wasley, Amedée, Denise Perronne, Louis Santève.
Gran Premio Independiente del Festival de Cannes, 1952.
Gran Premio Internacional en la Muestra de Venecia, 1952.



Ex-alumno del IDHEC (el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París), Boyer desesperó de ver alguna vez filmada su obra y la transformó en una novela, "Les jeux inconnus", bastante diferente del original, pero Aurenche y Bost prefirieron el primer texto para un "sketch" de un film en tres que Clément dirigiría. El tema de Boyer terminó por invadir el metraje total, abandonando el primer libreto por la novela.

El mismo Clément ha dicho que en su film se yuxtaponen varias intrigas: la de la pequeña Paulette, la del pequeño Michel y la de los adultos. De un modo quizás menos caprichoso podría decirse que el film está jugado en dos planos opuestos: el de la infancia y el de los mayores. Hay un tema que domina en ambos terrenos, el tema de la muerte, también concebido en dos planos. El adulto concibe la muerte como un hecho real, concreto, en el que ha pensado, al que ha conocido de cerca alguna vez; por eso puede burlarse de la muerte pero también respetarla y temerla. La infancia, en cambio, se enfrenta inerme a un fenómeno que no puede concebir ni imaginar y del que es la negación en el orden natural de la vida.

En **La bataille du rail** es memorable la secuencia de la ejecución de los rehenes. El realizador la narra de un modo indirecto; no se ve al hombre que cae, sino la sacudida con que se suelta del compañero al que tomaba de la mano y que pronto lo seguirá. **Jeux interdits** prefiere una visión más próxima, y si bien anuncia la muerte con un recurso análogo (las balas que vienen surcando el camino) también la presenta directamente al espectador ante los ojos inocentes de una niña, hija de los muertos. Para Paulette, este hecho no es la revelación de algo desconocido, ni siquiera parece afectarle demasiado y llora más a su perro que la tragedia de sus padres. Pero en la posterior soledad, en su amistad con Michel, con frases que oye y actos que contempla, Paulette construirá una idea propia de la muerte, se apoderará de sus símbolos más visibles, remedará sus ceremonias, transformando los ritos fúnebres en un juego inofensivo. La niña protesta ante Michel cuando éste mata fervorosamente animales para ofrendárselos, porque Paulette sólo quiere el descanso y el bienestar de los muertos, y los entierra (para que la lluvia no los moje) y planea su cementerio (para que estén juntos y se hagan compañía) con el mismo amor que otra niña siente por su muñeca a la que trata y tiene por un ser vivo. Este mundo de la infancia, con toda su intimidad y su poesía está inscrito en otro cuya manifestación más hostil es la guerra que mató a los padres de Paulette y del que también forman parte otras muchas maldades y mezquindades. La sordidez del mundo de los mayores, que se niega a dejarse iluminar por la pureza de los niños, termina por aniquilar el paraíso que Paulete y Michel habían ideado con sus juegos, y la niña vuelve a perderse en el anonimato del que había surgido mientras su amigo destruye la secreta sede de sus juegos.

Este tema ha parecido macabro, sacrílego y cruel a muchos puros y a quienes profesan la misma incomprensión adulta que Clément retrata en el film. Lo patético del film reside, precisamente, en la inocencia con que el niño enfrenta a la muerte e ignora (inclusive rechaza) su comisión voluntaria. Todo lo que la muerte puede tener de macabro es domesticado por Paulette y Michel con la unción que depositan en su juego. Son los mayores, en cambio, los que blasfeman y violan la majestad de la muerte con sus egoísmos y miserias. Inclusive esta interpretación quizás no valga tanto como realidad en sí, como por su valor de contraste ante la conducta infantil, tan libre de malicia.

Es cierto que Clément es cruel, pero lo es en la medida en que le interesa provocar una reacción determinada en el espectador. Y si es necesariamente cruel en la primera secuencia del film (en la que aterroriza) sabe ser un poeta hasta la última. El mundo infantil está siempre rodeado de luz (Paulette grita, por la noche, cuando queda a oscuras, y la única luz que la asusta es la de las bengalas de bombardeo) y es definido magistralmente (aunque con temas de Tárrega y Bach) por el guitarrista Narciso Yepes. Los diálogos entre Paulette y Michel son una muestra de conocimiento de la psicología de la niñez, así como lo es también, sin duda, la dedicación que debió haber empleado Clément para obtener de Brigitte Fossey y Georges Poujouly una interpretación tan asombrosa (lo sería hasta en adultos) que quizás sea impar en su género.

Desde el punto de vista de la realización y libreto, **Jeux interdits** es casi una obra maestra. La primera secuencia tiene una fuerza y una autenticidad ausentes en Clément desde **La bataille du rail** y que pocas veces ha alcanzado la épica cinematográfica. El realismo de este principio está logrado a base casi exclusivamente de la alternancia de primeros planos y planos generales, de la ubicación de la cámara y del montaje rápido, incisivo, de tomas cortas.

# belles de nuit

René Clair ha creado para el cine, hasta 1933, un mundo fresco y siempre renovado en el que cupieron también la sátira y cierta festiva filosofía; después, manejando asuntos ajenos, y dependiendo de productores ingleses y americanos, sólo supo filmar comedias amenas que carecieron de filosofía y de verdadera creación. Su vuelta a Francia y a la libertad de producción alcanzó con **La beauté du diable** (1950) un curioso punto crítico: como el autor famoso de Pirandello (en **Quando si è qualcuno**), la personalidad de Clair aparecía tan cristalizada y fija a los ojos del público que cualquier intento de renovarla debió parecer una traición: el film fué objetado justamente por su ambición y su hinchada retórica, pero también por apartarse de lo que había sido hasta entonces el estilo de su autor. Para estar de acuerdo con su público, Clair no ha tenido más opción que la de callar o repetirse, y, con su última obra, ha elegido repetirse: en **Belles de Nuit** cuenta una anécdota deliberadamente optimista y menor en un estilo que deriva de sus mejores obras anteriores.

El film cuenta la historia de un oscuro músico provinciano (Gérard Philipe) que descubre en el sueño la forma de escapar a la realidad mediocre y ruidosa que lo rodea. A partir de la idea de que todo tiempo pasado fué mejor, sus sueños lo transportan a épocas remotas, en las que puede verse como un conquistador famoso, un amante infatigable y arrojado, un revolucionario y un guerrero. En sus aventuras rige la lógica capciosa del ensueño, que borra obstáculos entre el deseo y su realización, y en la que cada hecho puede dejar su lugar a otro cualquiera con sólo dar vuelta en la cama e invocar una fantasía mejor. Pero el sueño acaba por desembocar en el delirio, y las apariciones amables se convierten en una ronda de imágenes desaforadas que persiguen al soñador a través de los siglos. Todo acaba bien, sin embargo. Cuando el oscuro compositor emerge de sus sueños, conquista fácilmente la felicidad, la gloria y el amor de la hermosa vecina. En una primera instancia, parecía razonable cambiar por el sueño una realidad demasiado sórdida, donde el pianista se molesta por el ruido del taller cercano, y el mecánico se molesta, desde luego, por el piano permanente. Pero cuando el film decreta un despertar optimista, el malhumor deja paso a la felicidad y la armonía; en una segunda instancia, hay un conformismo tras la fantasía.

Al servicio de esta anécdota endeble, Clair ha puesto los hallazgos de estilo de toda su larga carrera. Aunque el film se convierte con ello en una antología y un inventario de su obra anterior, quienes conozcan esa obra sabrán que está aquí en déficit el espíritu de fresca invención que la caracterizaba. Está la misma barriada pobre de **Sous les toits de Paris** y **Le Quatorze Juillet**, pero junto a techos, chimeneas, muchacha vecina y amigos del café, sólo figura una versión diluída del amor y la camaradería, una pista apenas insinuada del mundo pintoresco que Clair presentó veinte años atrás. Como en **Le Voyage Imaginaire**, el protagonista contrapone a la realidad el mundo de sus sueños compensatorios; pero el sueño está aquí más cerca del desvarío que de la sátira intencionada, y no vacila en comprometer la coherencia de personajes y situaciones para lograr una risa. La actitud del protagonista ante las bellas de sus sueños comienza siendo romántica, pero deriva pronto a lo picaresco. Si lo que busca al principio es la gloria artística, pronto parece preocupado por la gloria militar o política. El mundo onírico pierde poco a poco su mínima coherencia, atendiendo más a la imaginación de Clair que a la probabilidad del personaje soñador; su contacto con la realidad es cada vez más remoto, y acaba en el disparate puro y simple, con aventuras en el tiempo de Richelieu y, extremadamente, en la Prehistoria. De allí en adelante el film se demora en una larga persecución, que procura revivir la inspirada insensatez de **Entr'acte** pero no logra nunca desprenderse de un resto de macizo, pedestre sentido común. Clair parece aquí desbordado por las consecuencias de su imaginación, incierto entre el realismo y la fantasía, entre el dadaísmo y la cordura convencional; al intentar una vuelta a su obra de hace veinte y veinticinco años, sólo consigue repetir lo adjetivo y acumular estilos incompatibles, sin hacer pie en su tema.

Más de un espectador actual podrá reconocer a lo largo del film la mano de un realizador experto y la inventiva de un artista original: la fantasía es infrecuente en el cine actual, o sólo existe para la truculencia interplanetaria. Pero muchos pensarán que la frescura y la espontaneidad de la mejor obra de Clair faltan aquí por completo, desplazadas por una artesanía calculada, por el arte de un relojero de precisión. Es que entre renovarse y repetirse, Clair ha elegido repetirse. Y con ello ha descendido del rango de creador al de aventajado discípulo de sí mismo.

J. L. M.

**beldades nocturnas**

Producción Franco London Film-Rizzoli, Francia, 1952. Dirección, argumento y diálogos de René Clair. Adaptación del mismo, con pierre Barillet y Jean Pierre Grédy. Fotografía, Armand Thirard y Robert Juillard. Música, Georges Van Parys. Escenografía, Léon Barsacq. ELENCO: Gérard Philippe, Gina Lollobrigida, Martine Carol, Magali Vendeuil, Marilyn Buferd, Raymond Bussieres, Jean Paredes, Raymond Cordy, Bernard Lajarrige, Paolo Stoppa.
Premio del Jurado de la Crítica en la Muestra de Venecia, 1952.

Un amante infatigable

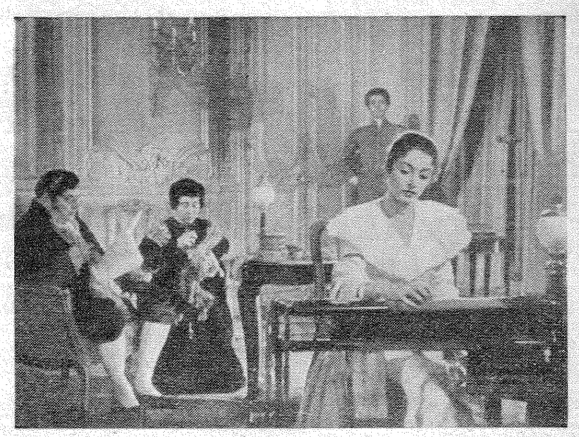
---

## jeux interdits (cont.)

En el resto del film, Clément maneja otros resortes de la emoción y sabe hacerlo con igual solvencia. Tanto el mundo poético de los niños, como el sórdido de los mayores, están imaginados con enorme riqueza de detalles (la mariposa que cae en el quinqué, el aceite de ricino que es vuelto a echar en la botella cuando ha muerto el hermano herido, la lucha en el cementerio, la muerte de la cucaracha por Michel, el paseo de cámara por el cementerio de los niños, la secuencia de la iglesia) que revelan en libretistas y realizador una alerta capacidad de observación y de análisis. Todos los resortes técnicos están acordes con estas bondades de redacción y realización y hacen de **Jeux interdits** uno de los más importantes títulos del cine francés, si no el más importante, desde la gran escuela de pre-guerra cuyo máximo exponente fué **Le jour se lève**, de Marcel Carné.

G. B. P.

# Le rideau cramoisi



Cuando Alexandre Astruc llegó a Punta del Este venía precedido por el conocimiento que los ilustrados tenían de sus notas y ensayos de COMBAT y de CAHIERS DU CINEMA. Otros, valientes, sólo habían presenciado el film inglés **Blanche Fury** (Orgullo de casta, 1947, horrible) en el que fuera asistente del director Marc Allégret y acababan de sufrir con **La p... respectueuse** (La ... respetuosa, 1952, de Marcello Pagliero) que lo contaba entre sus libretistas. Pero pronto se supo que Astruc abominaba **Blanche Fury** y no gustaba de **La p... respectueuse:** tampoco deseaba hablar de dos films de aficionados, en 16 mm., que alguna vez realizó con Jean Cocteau y Sylvia Bataille. Una formal conferencia de prensa y varias informales reuniones posteriores ilustraron a los ávidos sobre sus opiniones y teorías: la proyección de **Le rideau cramoisi** demostró que, en la práctica, el realizador y el crítico eran la misma persona.

Astruc eligió "Le rideau cramoisi", primero de los relatos que forman "Les Diaboliques" de Barbey d'Aurevilly, atraído por un tema hermoso y concreto, despojado de detalles, trágico, con dos personajes centrales y un único ambiente, barroco, opresivo. Algunas de estas características (a las que debe sumarse la ausencia de diálogo) aseguraban a la adaptación un máximo de posibilidades de expresión cinematográfica, suponían una dosis mínima de literatura y permitían moverse en un mundo que ya prefería el teorizador: **"El barroco, que es históricamente una exasperación formal del clasicismo, es también un medio de expresión... la paradoja del cine es, quizás, que su expresión no puede ser sino barroca, es decir, que se expresa mejor a medida que es más formal"** (Astruc en CAHIERS DU CINEMA, julio-agosto 1951, pág. 27). Pero Astruc no cree en el formalismo puro, no es un esteta: **"El cine está a mitad de camino entre la literatura y las artes plásticas... la pintura "pura" es una invención del siglo XX y el cine ha confundido demasiado su "vanguardia" con la de un arte que tenía atrás a Leonardo y a Rembrandt"** (idem). Este eclecticismo, que une la total confianza en los medios expresivos del cine y el arraigo a las otras artes como punto de partida, es un dato esencial para la valoración de **Le rideau cramoisi**, y seguramente también para el análisis del futuro Astruc.

Producción Argos Films-Como Films, Francia 1952. Realización de Alexandre Astruc. Libreto cinematográfico del mismo sobre el cuento homónimo de Barbey d'Aurevilly. Fotografía: Eugène Shuftan. Escenografía y vestuario, Mayo. Música, Jean-Jacques Grünenwald. ELENCO: Jean-Claude Pascal (Subteniente Vizconde de Brassard), Anouk Aimée (Albertine), Jim Gérald (el padre), Marguerite Garcya (la madre).
Homenaje Especial del Jurado del Festival de Cannes, 1952.
Premio Louis Delluc, 1952.

La principal preocupación del film es conservar la autenticidad del estilo de d'Aurevilly, ofrecer una transposición visual de ese estilo. Se comenzó por conservar el texto primitivo (aunque con necesarios cortes) reservándole una misión específica, en la que lo acompaña la música: evitar la distensión del relato en imágenes, favorecer su continuidad, rodear las equivalencias formales del "modo" de d'Aurevilly con un tejido de sostén que obrara como el "sistema de compensación" que pedía Delacroix. Este uso elíptico de la palabra recuerda directamente **Citizen Kane** (El ciudadano, 1941, de Orson Welles); como en él, lo que se dice contrasta o prolonga el sentido de la imagen. Este apoyo de lo formal en lo dramático solucionó el problema temporal que planteaba el cuento. El paso del tiempo está siempre indicado por el texto, no por la imagen, y cuando el relator dice **"esa noche", "pasó ese día, el siguiente y varios días más"**, está ubicando una discontinuidad cronológica frente a una continuidad temporal de la acción. El film no tiene fundidos y encadenados, con el propósito equivalente al de los puntos suspensivos o punto y aparte de la literatura: la acción no se suspende o se detiene y recomienza; por el contrario, es su progresión inmutable la que le confiere la unidad y el impacto dramático necesarios para ser el equivalente, con sus 45 minutos, y frente al largo-metraje, de lo que un cuento es a una novela. La música está en el mismo plano de velocidad narrativa: un acorde es suficiente para dar la desorientación del enamorado cuando ve a Albertina sentada frente a él, en vez de la mayor proximidad que esperaba; otro acorde anuncia la culminación trágica de sus relaciones, poco después de otro momento cuya tensión está dicha con el desafinado concierto de violín del padre, en el que Grünenwald distorsiona hasta lo grotesco la nobleza de un tema anterior.

Al relato, a la música, acompaña el silencio, un silencio de tumba sólo conmovido por sonidos que lo acrecientan por contraste: una risa, una mesa que cae, adquieren de pronto una resonancia auditiva y psicológica de intolerable angustia, como ruidos profanos que irrumpieran en un templo desierto. El ambiente que esta utilización del sonido contribuye a definir, se halla completado por escenografía y fotografía. Aparte de la belleza intrínseca de ambas, Astruc y sus artesanos han logrado resucitar el siniestro encanto de los grandes films alemanes de Murnau y Lang. Como en **Tartuffe** (1925, de Murnau), como en **The Magnificent Ambersons** (Soberbia, 1942, de Orson Welles), se ha sabido crear aquí un mundo decadente, frío e inhóspito, a fuerza de ser barroco y burgués. La mansión de **Le rideau cramoisi** no es sino la exteriorización del drama de los personajes, seres vistos como prisioneros de la inmensa escalera de caracol, adivinados tras húmedas ventanas, empequeñecidos por la inmutable fachada. A la fotografía del film puede aplicarse la reflexión que Astruc elegía para Murnau: **"El ángulo de la toma, la iluminación, la disposición de los personajes, sirven para construir una acción dramática de una tensión insostenible, cuya culminación es el anonadamiento"** (en CAHIERS DU CINEMA, diciembre 1952, pág. 14). Por esta razón es que **Le rideau cramoisi** culmina con la muerte de Albertina y la secuencia siguiente no transmite al espectador el miedo del amante que la siente morir en sus brazos. Su terror no llega hasta el público, orientado dramáticamente hacia otros sentimientos y otras emociones.

Una realización de la sabiduría técnica y del exquisito gusto de **Le rideau cramoisi** promete y compromete una obra posterior importante. (Astruc ha hecho una adaptación de "Los hermanos Karamazov" de Dostoievski y también ha pensado adaptar Proust y Henry James). **Le rideau cramoisi** estuvo escrito durante cinco años antes de encontrar un productor que permitiera filmarlo, y debió esperar un año más después de terminado antes de salir en distribución junto con **Minna de Vanghel**, otro medio-metraje de Jean-Maurice Clavel filmado por el mismo equipo técnico. La distinción de Cannes prueba que todavía hay recompensas en el cine para el sacrificio y para la obra de arte. Si el reconocimiento actual permite a este realizador de 29 años continuar el camino que ha comenzado, el cine contará, seguramente, con una promesa que ya ha dejado su nombre, en el premio Louis Delluc, al lado de los mejores directores franceses surgidos en esta postguerra.

**G. B. P.**

wyler

# teatro en cine

# detective story

## la antesala del infierno

EE. UU. 1951, Paramount. Producción y dirección de William Wyler. Productores asociados, Robert Wyler y Lester Koenig. Libreto cinematográfico de Philip Yordan y Robert Wyler, sobre la obra teatral homónima de Sidney Kingsley. Fotografía, Lee Garmes, ASC. ELENCO: Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix, Cathy O'Donnell, Lee Grant, Bert Freed, Frank Faylen, Joseph Wiseman, William Phillips, Grandon Rhodes, Luis Van Rooten, Craig Hill, Horace Mc Mahon, Warner Anderson, George Macready, Michael Strong, Gladys George, Gerald Mohr.

La Seccional 21ª de Detectives no existe en la ciudad de New York, aunque existen la 20ª y la 22ª, y cuando el autor Sidney Kingsley la utiliza como ambiente único de su pieza teatral, la está cargando de una intención representativa. Casi todo lo que ocurre allí, en tres instancias de un mismo día, es efectivamente típico, desde los cargosos que caen a solicitar vigilancia especial para vecinos conspiradores, hasta los delincuentes arrestados: una ladrona primeriza que no estaría empezando su carrera si pudiera casarse de una buena vez (Lee Grant); dos ladrones veteranos que ya tienen pronto un mecanismo de coartadas, disimulos y respuestas (Joseph Wiseman y Michael Strong), un adolescente que se dejó tentar por 480 dólares para conquistar a una mujer (Craig Hill). Los interrogatorios a estos detenidos, la rutina de registros e impresiones digitales, la visita de acusadores y amistades, las llamadas telefónicas y los comentarios que se cruzan entre sí los diversos detectives, constituyen una verosímil pintura de ambiente, donde los diálogos no suelen retroceder a una narración previa, sino que parecen ajustados a tiempo y lugar. Menos verosímil resulta el incidente central de la obra, donde un médico complicado en abortos (George Macready) es perseguido por un detective más bien violento (Kirk Douglas) quien descubre luego, por un raro proceso del azar, que su propia esposa (Eleanor Parker) había integrado la clientela del acusado. Las consecuencias de este hecho desbordan la probabilidad, y una línea dramática que hasta entonces era naturalista y ejemplar se tuerce en atención a dos personajes escasamente típicos. **"Siempre que puede, la obra deja que la verdad camine junto al buen teatro, pero cuando no hay sitio para ambos, el teatro tiene la preferencia"**, dijo un cronista de la versión original. **"Como cierta clase de pianistas, Kingsley suele apretar notas falsas y gustar demasiado del pedal, pero martilla en cambio una briosa melodía"**. Al igual que en su anterior **Dead End** (que el mismo Wyler llevó al cine en **Callejón sin salida** o **Punto Muerto**, 1937), Kingsley gusta describir sitios y conflictos reales, pero la línea principal de su asunto no llega a ser típica y, en el mejor caso, es tan sólo posible. En esto Kingsley tropieza con la misma valla que encontró la escuela neorrealista en el cine de Italia y aun en el de América: la descripción pintoresca de gentes enmarcadas por una circunstancia social puede constituir un excelente espectáculo, pero supone un enfoque breve y un plano superficial con el que no se pueden tratar debidamente los conflictos individuales. Las soluciones son que los conflictos individuales no existan o no importen (caso de Luciano Emmer en **Domenica d'Agosto** y **Parigi è sempre Parigi**) o se trasladen a un plano melodramático ajeno al enfoque inicial (caso de de Santis en **Caccia tragica**, de Rossellini en **Roma cittá aperta**). La mejor solución debe ser empero la de Vittorio de Sica, que comienza por un drama individual (pero probable, y hasta ejemplar), y lo enmarca y relaciona con un ambiente auténtico, sin exceder la medida en que éste importa: **Ladri di biciclette** y **Umberto D** se benefician de esta concepción. Sin conocer la representación teatral de la obra de Kingsley, es difícil prever cómo el autor pudo enfocar con la debida intensidad los conflictos individuales de un detective y su mujer, rodeados como están por una población de personajes atareados en una tarea urgida e inmediata. De la lectura del texto surge empero un hombre de oficio, bastante rico de asuntos para pintar un ambiente con un continuo aire de autenticidad (se documentó largamente, y escribió luego sin mirar ya los apuntes), y bastante hábil como para alternar la atención de un asunto a otro, sin que se note el salto ni se extravíe el ritmo.

**TRANSPORTE.**— La versión cinematográfica de William Wyler utiliza algunos intérpretes de Broadway (incluyendo a Joseph Wiseman y Lee Grant, notables), no modifica sustancialmente la estructura de la pieza y, dentro de esa escuela de fidelidad, en la que tantos se inscriben, resulta casi siempre una lección sobre cómo debe filmarse una obra teatral. Al igual que en toda su carrera, frecuentada por la recreación de la escena y de la novela, Wyler es menos un creador que un instrumentista depurado, afanoso por comprender y expresar hasta el máximo los conflictos que aborda, sutil y complejo para explorar sus derivados dramáticos, y sin embargo preocupado por la sobriedad y la naturalidad de la exposición. Elimina diálogos y personajes de Kingsley pero no resiente su riqueza de acción; se aparta ocasionalmente del ambiente único de la seccional, pero no perjudica la unidad de lugar; incluso obtiene con los diversos incidentes una unidad de tiempo en la que desaparecen los tres actos del original. La cámara le sirve para seleccionar y subrayar el foco de importancia en cada escena, pero desde luego no prefiere siempre al personaje que habla: alguna vez comenta una discusión enfocando el gesto asustado y mudo con que Lee Grant la presencia, casi siempre compone una toma con los tres o cuatro personajes que juegan cada incidente (pero depura el movimiento escénico, y nunca es abrupta una transición), y cuando el detective y el teniente discuten en un aparte sobre el médico detenido, el rostro de éste queda presente, desde un ajeno tercer plano, como el verdadero protagonista de una conversación que no puede escuchar.

**UN DIRECTOR.**— En veinte años de cine, y en quince films distintos (todos valiosos, sin un traspiés), hay un estilo Wyler que perdura tras diferencia de autores, temas, ambientes y épocas. Los signos menores de sus preferencias están también aquí: la atención a los gestos que marcan un diálogo, el estudio de la posición relativa (entre sí y ante la cámara) de los personajes que lo dicen, la dedicación ligeramente sentimental hacia sus damas jóvenes (Cathy O'Donnell, como Theresa Wright o Geraldine Fitzgerald), la infaltable culminación dramática en una escalera, o el rendimiento insospechado que obtiene de intérpretes a los que antes cabía considerar como privados de la capacidad dramática que de pronto asoma en Kirk Douglas o Eleanor Parker. Los signos mayores de su estilo son los de apreciación más difícil, porque Wyler no se concede la facilidad de utilizar elementos de fantasía, o "raccontos" explicativos, o trucos fotográficos, o las escenas de virtuosismo con las que otros directores dejan su marca en un film, a espaldas de la necesidad. La única preferencia constante en sus obras es el mecanismo dramático de su tema, y por vigilarlo con honestidad,

el gesto asustado y mudo
(Lee Grant y Bert Freed en
DETECTIVE STORY)

y anteponerlo a otras consideraciones, sus films no parecen creaciones de un estilista (posee **"el estilo sin estilo"**, apuntó alguien), pero gozan siempre de una unidad, una claridad y una fuerza que admiten difícil comparación individual (y nula comparación colectiva) con los films de ningún otro director de Hollywood. Algunos críticos han objetado a Wyler, aun dando por admitida su pureza formal, la carencia de un espíritu creador: nunca filmó un asunto propio, su nombre no aparece entre los libretistas, y es famosa su declaración de que no indica a los dialoguistas lo que deben escribir, aunque los fuerza a asimilar completamente el tema; Wyler, agregan sus críticos, no tiene en definitiva nada que decir, y se contenta con transcribir al cine lo que otros escribieron para teatro y novela (incluyendo, por cierto, a Sinclair Lewis, Emily Brontë, Henry James, Theodore Dreiser). La obvia respuesta es que quienes son considerados como creadores cinematográficos no suelen perdurar en sus imitadores ni en sí mismos, y pagan en distintas monedas las conquistas de su personalidad. Compárense las concesiones, deficiencias, irregularidades, demoras y frivolidades con que producen Orson Welles, Cocteau, René Clair, Chaplin o Frank Capra, con la línea depurada y sostenida que Wyler ha logrado en su extensa lista de films: el respeto a las ideas que maneja, la sinceridad de las emociones que introduce, la artesanía acabada y empero modesta que aplica. Siempre que en el favor de los críticos una adhesión no excluya a todas las otras (y suelen errar en ello) Wyler debe tener un lugar en la alta valoración cinematográfica; imitar su honestidad de enfoque conduciría, por otra parte, a redimir el extenso artificio dramático con que Hollywood se maneja.

No son trascendentes, ni siquiera importantes, los conflictos que Sidney Kingsley ha expuesto en su obra teatral, centrada en el pasado de una mujer casada y en la incomprensión de su marido; por otro lado, la descripción de la simbólica seccional 21ª de detectives, aun siendo amena y atrayente, no excede otra virtud que la muy periodística de relevar con justeza los datos reales y significativos de un ambiente, sin que haya un alegato, una poesía o un especial sentido en el juego. El tiempo podrá olvidarse de este cuento de detectives, y la virtud presente del espectáculo está en el impacto teatral que Kingsley pueda haber conseguido sobre la escena, y en el interés y la intensidad que Wyler consigue en la versión cinematográfica. Aquí no hay un acto de creación, pero hay un modelo sobre cómo filmar con fidelidad una obra teatral.

H. A. T.

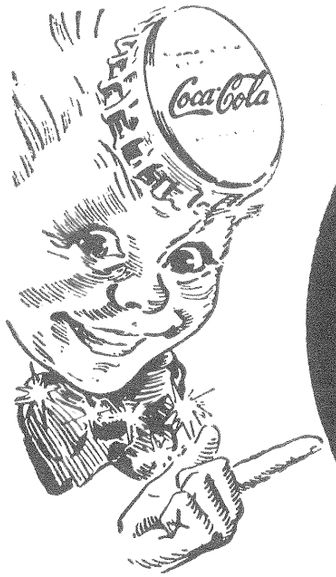

cine estudio
**salgado**

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Teléfono: 40 38 06
Dirección Teleg.: "Brasal"

SONORIZACION FILMACIONES
EFECTOS ESPECIALES REVELADOS
DIBUJOS ANIMADOS COPIAS
COMPAGINACION TITULOS

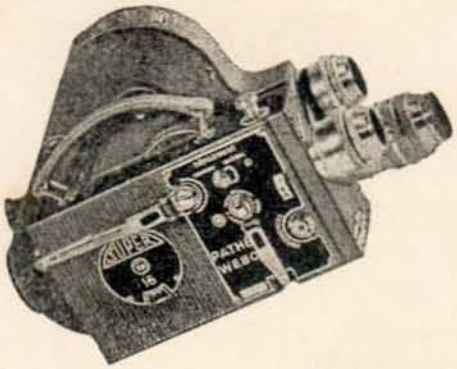
**alquiler de cámaras, reflectores y demás materiales para la filmación**






Tome
Coca-Cola
MARCA REG.
Bien helada

El equipo ideal para el profesional y el aficionado exigente




# SUPER PATHÉ 16

**La filmadora de condiciones excepcionales**

*Posee manivela de marcha atrás con reenrolle de film y contador de cuadro por cuadro (en avance y retroceso).*

*Funciona a varias velocidades comprendidas entre 8 y 80 cuadros por segundo, ralenti máximo de las cámaras de su tipo.*

*Cabeza de torre para tres objetivos, de pase universal.*

*Con su visor reflex directo y a través del mismo objetivo se ve, exactamente, lo que se está filmando, sin ningún error de encuadre y con enfoque perfecto continuamente.*

*Su obturador variable puede manejarse fácilmente durante la filmación para obtener diversos efectos (fundidos, encadenados) en cualesquiera condiciones de luz y sirve también para regular la exposición.*

*Disparador de cuadro por cuadro y con punto B (para exposiciones largas de cuadro por cuadro a fin de filmar sujetos estáticos con muy escasa luz).*

*Y reúne, además, todas las condiciones habituales de las mejores filmadoras corrientes; contador automático de metros, carga de 30 mts. de film, visor complementario, similar a los comunes, prácticamente sin el disparador, etc.*

CONSTRUCCION OPTIMA EN MATERIAL DE PRIMERA CALIDAD.
INGENIERIA DE PRECISION. — EXCELENTE PRESENTACION.

**PRECIO: completa, desde $ 1200.00**

## FOTO-MICRO
RIO NEGRO, 1370

## TELEF. 95516
MONTEVIDEO

Imp. "Rosgal" - Tel. 8 54 36